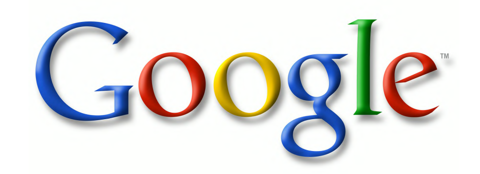


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

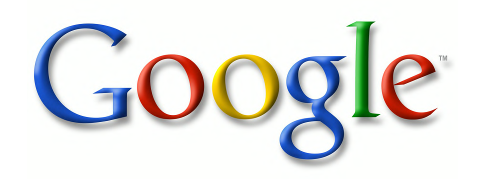
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



YPL RESEARCH LIBRARIES
433 07024750 1







BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

MÉMOIRE

ET

IMAGINATION

(PEINTRES, MUSICIENS, POÈTES ET ORATEURS)

PAR

LUCIEN ARRÉAT

PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1895

MÉMOIRE

ET

IMAGINATION

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

AUTRES OUVRAGES DE M. LUCIEN ARRÉAT

Une éducation intellectuelle. 1877, 1 vol. in-18... 2 fr.

La morale dans le drame. 1 vol. in-18 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine* (2e édition, 1889). 2 fr.

Journal d'un philosophe. 1887, 1 vol. in-18...... 3 fr.

Psychologie du peintre. 1892, 1 vol. in-8° de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*.............. 5 fr

Les questions sociales contemporaines (1886), par AD. COSTE, avec la collaboration, pour la partie relative à l'enseignement, de MM. BURDEAU et ARRÉAT, 1 vol. in-8°.................................. 10 fr.

Physiologie de l'art, par G. HIRTH. 1 vol. in-8°, 1892, de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, traduit de l'allemand et précédé d'une introduction par L. ARRÉAT.. 5 fr.

La vue plastique, fonction de l'écorce cérébrale, par G. HIRTH. 1 vol. in-8°, 1893, avec 34 pl. photogr., traduit de l'allemand par L. ARRÉAT..... 8 fr.

MÉMOIRE

ET

IMAGINATION

PEINTRES, MUSICIENS, POÈTES ET ORATEURS)

PAR

LUCIEN ARRÉAT

PARIS

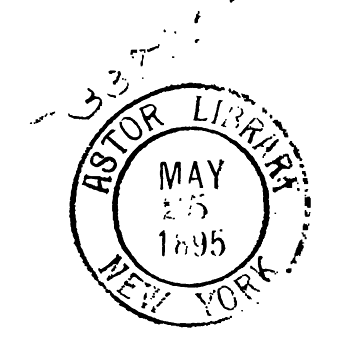
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET CIE

FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1895

Tous droits réservés



NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

PRÉFACE

La vie des images, ce titre eut le mieux convenu à ce travail. J'ai préféré me servir des mots ordinaires qui en expriment les deux états principaux, la *mémoire* et l'*imagination*. Ces états, personne ne l'ignore, sont reliés l'un à l'autre par des passages insensibles : la mémoire est déjà de l'imagination, et l'imagination reste, à quelques égards, de la mémoire. Les différences n'en sont pas moins considérables ; elles avaient surtout frappé les yeux, avant qu'une observation attentive eut pu renouer la chaîne des opérations mentales que dissimule le contraste des extrêmes.

Nous avons tous, plus ou moins, de la mémoire, mais nous n'avons pas la même mémoire. Il nous faut à tous, également, et quel que soit notre métier, une certaine imagination ; mais nous n'avons pas la même imagination. Tel système d'images, telle manière d'imaginer : voilà la règle. L'examen de quelques types la confirmera.

Le type abstrait, ou psychologique, se rapporte à

des opérations spéciales de la mémoire ou de l'imagination, qu'on analyse sans avoir égard aux hommes qui les pratiquent. Le type concret, ou professionnel, représente, au contraire, des catégories réelles, bien que plus ou moins tranchées, d'individus. Ce dernier type, d'ailleurs, même quand il est le plus naturel, comporte forcément des variétés, parce que l'exercice d'une profession exige diverses mémoires partielles, qui peuvent d'ailleurs s'allier de plusieurs façons, et qu'une même mémoire varie aussi dans ses détails d'opération. Bref, le type professionnel ne nous donne jamais la ressemblance d'un moulage, mais la parenté d'une physionomie.

Une étude complète de la mémoire et de l'imagination, à ce point de vue, devrait porter sur toutes les classes sociales. Je ne pouvais l'entreprendre, et j'ai dû faire un choix, établir un groupe, en me fondant sur quelques affinités. Peintres, musiciens, poètes et orateurs m'ont paru se rapprocher en ceci, qu'une ou plusieurs *perceptions*, prises en elles-mêmes et comme excitants physiologiques ou esthétiques, gardent dans leur vie mentale le rôle essentiel, et j'ai concentré sur eux mon étude, sans m'interdire, à l'occasion, de brèves remarques sur d'autres catégories d'individus.

Un second groupe se formerait assez naturellement, si je ne me trompe, avec les types chez lesquels dominent les *symboles*, les faits réduits en abstractions ou concepts : tels le savant, le médecin, le légiste, l'économiste. Un troisième groupe, enfin,

comprendrait la masse des hommes, commerçants, manouvriers, paysans, dont la vie mentale se règle sur des faits concrets, des événements réels, en un mot, sur des représentations *pratiques*. Il ne faudrait pas voir là, bien entendu, des tranches absolues et définitives. Cette distribution demeure un peu grossière, et je ne l'ai mise sur le papier que pour fixer les idées.

Comme documents, j'ai dû me borner à des lettres, à des biographies, et l'interprétation, je le sais, risque toujours d'en être fautive, si prudente qu'elle soit. Il me suffira d'avoir suggéré des questions, et je laisse maintenant la place aux expériences de laboratoire et aux enquêtes directes, qui infirmeront ou vérifieront mes aperçus.

L. A.

Septembre 1894.

MÉMOIRE & IMAGINATION

PREMIÈRE PARTIE

MÉMOIRE

Dans ses œuvres les plus élevées, les plus savantes, l'esprit humain ne travaille que sur des images. Nous avons affaire à des images encore dans les besognes les plus simples de la vie, — images de ce que nous avons senti, pensé, voulu ou réalisé en action.

Mais l'image n'existerait pas sans cette propriété que possède notre système nerveux de garder la trace — l'ébranlement — des impressions reçues. Dès qu'il y a conscience, il y a mémoire. La mémoire, a dit Hering, est une fonction générale de la matière organisée. Cette fonction s'accomplit par diverses voies, en raison de la complexité de structure. Autant de mémoires spéciales que de classes d'images, ou de sensations définies, de réactions, si l'on préfère, de la matière vivante. Les images ne sont pas des clichés morts ; nous devons les concevoir comme des états actifs, aptes à former des groupements variables à l'infini.

M. Charcot, lorsqu'il introduisit dans la langue psychologique les qualificatifs de *visuel, auditif, moteur*, qui depuis ont eu si grande fortune, les avait appliqués à une mémoire restreinte, celle des mots.

CHAPITRE PREMIER

MÉMOIRE MOTRICE

I

Deux sortes d'images motrices nous intéressent particulièrement, celles des mouvements de la main et de l'organe vocal. Étudions-les dans chacun de nos types.

La mémoire des doigts a une importance évidente pour le peintre ; elle constitue, avec la mémoire des yeux, un véritable fonds professionnel. Ce n'est pas que tous les peintres possèdent une adresse native ; mais ils sont aptes à acquérir une certaine habileté de métier. Encore distingue-t-on parmi eux, dans la pratique même de leur art, des maladroits et des virtuoses de la main.

Habile était Raphaël, dont « la mémoire graphique se révèle partout », et Dürer, dont la main avait tous les secrets ; parmi les nôtres Horace Vernet, qui dessinait dès l'enfance « comme un professeur de belles-lettres sait écrire », Henri Regnault, à qui le dessin « ne coûte pas » et qui regrette de ne savoir pas manier *la brosse aussi* « naturellement » que le crayon.

Millet, au contraire, manquait de métier, et Chintreuil restait si maladroit que ses amis ont désespéré de lui [1].

Inutile d'accumuler les exemples. On ignore, d'ailleurs, jusqu'à quel point la finesse naturelle du toucher passif (contact, pression) et la sensibilité extensive de la peau favorisent la finesse acquise du toucher actif (sensations des mouvements exécutés) ou en profitent [2]. L'organisation des mouvements une fois acquise paraît du moins ne pas dépendre des structures nerveuses superficielles. Un pianiste peut jouer les mains gantées, sur le clavier recouvert d'une toile tendue, bien que ses sensations tactiles soient alors obtuses. Une femme ne devient pas inhabile à coudre pour s'être habillé le bout des doigts. De toute façon, il convient de faire à l'œil, en parlant du peintre, une grande part dans l'adresse de la main. L'éducation de sa main réclame le secours des yeux, et la qualité de ses images visuelles doit influer encore sur la perfection de sa mémoire motrice.

La sûreté de Raphaël ne se comprend guère sans une « justesse étonnante de coup d'œil ». Si Géricault

1. Ces exemples sont empruntés à ma *Psychologie du Peintre,* où l'on en trouvera d'autres encore.

2. Voy., sur le toucher des aveugles et quelques expériences tactiles, Goldscheider et Hocheisen, in *International Congress of Experimental Psychology*, p. 128 (Sec. Session, London, Williams and Norgate, 1892), et H. Spencer, *The Inadequacy of natural Selection* in *Contemporary Review*, févr. et mars 1893. — M. Ebbinghaus rapporte la finesse des sensations de mouvements, chez les aveugles, à l'intérêt qu'elle a pour eux et à la concentration de l'attention. Il fait remarquer aussi que, d'après des observations récentes, la finesse extraordinaire de la vision, chez les sauvages, ne repose nullement sur une supériorité de la sensibilité différentielle de la rétine, mais n'est que *le résultat* d'un intérêt exceptionnel et de l'exercice.

enviait à Vernet la mémoire des formes, le « compas dans l'œil », en revanche il voyait l'*effet*, et c'est pourquoi « il peignait au premier coup, sur la toile blanche, sans aucune ébauche ou préparation quelconque en dehors du trait bien arrêté ». Sûr des contours, il devenait maître de sa main, et son exécution picturale était aussi franche que son dessin avait été laborieux. Chintreuil possédait, lui aussi, la mémoire des tons plus que celle des formes : de là, une hésitation qui ajoutait sans doute à sa maladresse naturelle [1].

Que le savoir de la main ait pour fondement une mémoire partielle, spéciale, on ne pourrait le nier. « La plus haute intelligence, écrit Millais, est inutile si l'homme ne peut pas rendre avec ses doigts ce que ses yeux voient, et ces choses vues doivent être, après une sorte de distillation mentale, au bout de son pinceau. La peinture est jusqu'à un certain point une chose si purement technique qu'il faut l'apprendre comme on apprend à coudre ou à scier, à limer ou à tourner, par une éducation qui consiste en actes, et avec une grande attention, une longue pratique... » Qu'un peintre ait à se servir de la main gauche, il a pour cela tout ce qui est nécessaire, moins l'exercice. Il ne la laissera pas courir sans que l'œil la surveille à chaque instant. Les essais de ce genre montrent bien la coopération des deux mémoires distinctes, si intimement associées par l'habitude [2].

1. Voy., en particulier sur Chintreuil, *Psych. du Peintre*, IIe partie, chap. II. — Je ne reproduis pas ici toutes les indications bibliographiques données dans cet ouvrage.

2. Le dessin *garde à peu près* les mêmes qualités dans l'une et

La mémoire motrice, chez les musiciens exécutants, paraît bien fonctionner à part de la mémoire visuelle et même de la mémoire auditive. Ils jouent sans voir, et peuvent jouer sans entendre. Si nous prions un pianiste de fermer les yeux et de frapper la touche que nous nommons, son doigt la trouve aussitôt; le jeu du piano muet, dans l'obscurité, supprime complètement la vue et l'ouïe. La main a fini par devenir à peu près indépendante des autres sens qui ont contribué à son éducation.

Dans la pratique de la peinture, la mémoire motrice ne semble pas s'affranchir jamais aussi entièrement de la mémoire visuelle, au moins dans les cas normaux. On ne peint pas sans voir : les yeux contrôlent sans cesse la brosse qui marche. Il faut, pour se passer de l'œil, que la main ait acquis un rare degré d'habileté. G. Hirth[1] cite à ce propos Konewka, lequel pouvait, tout en causant, découper dans du papier sous la table, avec des ciseaux, des profils ressemblants, sans y regarder même une seule fois. Si l'on tente l'expérience de dessiner les yeux fermés[2], on reconnaîtra cependant que l'œil suit ou dirige encore la main, quoique sans la voir. Tant nous est familier ce jeu combiné des images visuelles et motrices! Nous le remarquons, dès qu'il est empêché, grâce à l'effort même que nous faisons pour le rétablir.

L'indépendance relative de l'élément moteur, chez

dans l'autre main. — On cite nombre de peintres ambidextres. Jouvenet, qui peignait de la main gauche après une attaque de paralysie, y réussissait fort bien encore.

1. *Physiologie de l'Art.* Introd., p. IV (Paris, F. Alcan, 1892).

2. Voy., sur les expériences de dessin sans voir, *Psychologie du Peintre*, p. 60.

le peintre, n'est en somme pas douteuse. La preuve directe de cette indépendance, c'est toujours la nécessité d'apprendre son métier. Une preuve indirecte qu'on en pourrait donner est l'influence persistante d'une certaine manière de dessiner et de peindre, même dans les plus parfaits artistes.

L'exercice manuel, en fait de couleurs, n'aboutit jamais, il est vrai, qu'à une habitude de les mélanger, de passer les teintes ou de « poser le ton ». Il existe pourtant des affinités si réelles entre le toucher et la vue, qu'on ne saurait s'étonner que l'un supplée l'autre lorsque les conditions favorables se rencontrent, comme il arrive dans le modelage. La perception des couleurs est fonction propre de la rétine; celle-ci n'a pas d'analogue dans les autres sens, et, pas plus que l'oreille, ne peut être suppléée. La perception de la forme, au contraire, bien qu'elle résulte essentiellement, pour le voyant, du jeu des lumières, reste en partie accessible au toucher explorateur. La reprise du trait abandonné, si difficile dans les épreuves de dessin *sans voir*, ne gêne pas un modeleur aveugle : le relief met le dessin sous ses doigts. Il n'atteindra pas, d'ailleurs, à la perfection, faute de percevoir cette « équation lumineuse » dont nous parle G. Hirth[1], qui importe au plus haut degré dans l'art plastique, aussi bien que dans la peinture.

Les enfants ne varient guère leurs sujets; ils les répètent, en usant du même procédé graphique, du

1. « Le modeleur ne réussira jamais, s'il ne possède à quelque degré le don d'aperception du peintre. » Ouvrage précité, Introd., p. XXVIII.

même symbolisme abréviatif. Les adultes peu exercés restent des enfants à cet égard. Qu'on demande à une personne inhabile de dessiner un cheval, un chien, un visage de profil, elle rendra la forme qu'elle sait le mieux ou qu'elle a déjà cherchée. Il arrive, lorsque nous imaginons et voyons mentalement un animal à une certaine allure, que notre main nous ramène à la pose dont la traduction lui est plus familière. Le défaut de précision de l'image mentale contribue aussi à produire ces répliques.

Un élève médiocre, placé devant le modèle vivant, finit par ne plus voir le « bonhomme », et le rapporte à un canon défini. On citerait bien des portraitistes dont les figures se ressemblent plus ou moins. L'impression visuelle, en ces deux cas, est immédiate et constamment renouvelée ; mais il semble qu'un fantôme s'interpose entre l'œil et le modèle : les premiers traits que jette la main sur le papier ou la toile lui donnent un corps et l'imposent aux yeux, au détriment de l'image réelle et présente. Ainsi s'explique le convenu, la marque de fabrique de certaines écoles. Les élèves de David en étaient venus à avoir le « pompier » au bout des doigts.

Dans les ateliers de décoration, on dit de celui qui répète les mêmes types, les mêmes gestes, qu'il « a ça dans le coude ». Un peintre âgé ne sait plus rendre l'*imprévu* de la lumière ou du mouvement que la nature lui offre ; il voit bien encore la scène, mais sa pratique est figée. Un architecte chargé de construire sur un terrain irrégulier, un peintre appelé à décorer des surfaces murales d'une coupe inusitée, ont chance de faire du nouveau et de trouver

des motifs heureux. On peut observer à chaque instant, quand on regarde travailler un artiste, à quel point il est servi par des difficultés qui l'obligent à rompre les habitudes de son œil et de sa main.

Delacroix notait dans son *Journal* : « Vu, après le Conseil, l'admirable Saint-Just, de Rubens. En essayant de me le rappeler, au moyen d'une esquisse d'après la gravure, j'ai cru m'assurer que l'emploi du pinceau, au lieu de la brosse, a déterminé l'exécution lisse et plus achevée, c'est-à-dire sans plans heurtés, de Rubens ..[1] » Le changement d'outil influence la main. La résistance d'une toile à gros grain conduira le peintre qui use de toiles fines à modifier son travail. La pratique du burin se décèle dans la manière de peindre. La décoration théâtrale rend inhabile au tableau. Autant de faits qui marquent le passage de la mémoire à l'invention.

II

L'exécution musicale exige, comme le dessin, une mémoire des doigts admirablement organisée, et qui s'acquiert au prix d'une longue étude[2]. Les musi-

1. Fragments publiés dans la *Revue des Deux-Mondes*, 15 avril 1893.
2. Mozart écrivait de Vienne, 28 avr. 1784 : « Quand je jouais devant lui (le pianiste Richter), il regardait continuellement mes doigts et disait tout le temps : « Mon Dieu ! que d'efforts ne faut-il pas que je fasse... jusqu'à en suer... et pourtant je n'obtiens aucun succès !... et vous, mon ami, tout cela n'est qu'un jeu pour vous ! » — « Oui, lui dis-je, mais j'ai dû me donner aussi beaucoup de peine pour arriver à n'avoir plus à m'en donner maintenant. » *Lettres de W.-A. Mozart, publiées par H.* de Curzon (Paris, Hachette, 1888).

1.

ciens n'arrivent pas tous, d'ailleurs, à être des virtuoses, et les virtuoses peuvent être aussi des maladroits. Chacun de nous trouve une limite à la souplesse et à l'énergie de ses mouvements dans ses muscles et ses nerfs.

Les Napolitains s'émerveillèrent de l'habileté de Mozart, au point de croire que la bague qu'il portait à l'annulaire était enchantée[1]. Mais le « démon » qu'il avait dans les doigts ne le servait qu'à son clavecin. « A table, par exemple, il ne pouvait découper ses aliments sans risquer de se blesser, et il fallait absolument que sa femme se chargeât de le servir comme un enfant[2]. »

L'œil et l'oreille, au début, conduisent les doigts. Peu à peu, l'automatisation des mouvements se fait. Un sujet bien doué place les doigts exactement, après un assez court exercice, sur les touches du piano ou les points des cordes du violon qui lui rendront le motif lu ou pensé. Il semble que les intervalles soient sentis, et la hauteur des sons mesurée en espaces, sans tâtonnement, comme d'instinct. Des images motrices coopèrent avec les images auditives pour produire ce miracle.

Nul doute que les sensations de l'ouïe aient d'abord une réponse dans notre organe vocal. L'homme est spontanément chanteur, disposé au moins à exercer l'appareil du chant, ne fût-ce que pour imiter les cris de l'oiseau ou de l'animal qu'il chasse. Chez nous tous, il s'établit des liaisons nombreuses et délicates

1. W. Wilder, *Mozart, l'Homme et l'Artiste* (Paris, Charpentier, 1880).
2. W. Wilder, *Mozart*, etc.

entre les perceptions de notre oreille et les mouvements de notre larynx. Les sourds-muets parlants n'émettent des sons si désagréables que faute de les entendre. En quoi consiste précisément l'exercice du chanteur, sinon à régler d'après l'oreille l'émission de la voix ? Les espaces réels que le violoniste mesure avec ses doigts sur la corde, sont, pour le chanteur, des « espaces vocaux », mesurés par l'effort d'innervation. Il en est de même dans le jeu des instruments à vent et à anche, que j'appellerais volontiers des « instruments à bouche ». La mémoire des mouvements vocaux aurait donc contribué pour une large part, avec celle des doigts, à constituer la mémoire musicale. Les preuves ici ne manquent pas.

Le registre de poitrine, fait remarquer M. Jules Combarieu [1], donne les sons graves ; le registre palatal, les sons moyens ; le registre de tête, les sons aigus. « La situation des sons dans l'espace, si l'on peut s'exprimer ainsi, est déterminée par celle des organes qui les produisent. » Les sourds-muets apprécient le *haut* et le *bas* d'après la mimique du chanteur. Que n'a-t-on abusé de la métaphore pour qualifier le grave et l'aigu, les vibrations lentes et les vibrations rapides !

Mais, par cela même que les sons se distribuent, subjectivement, selon une échelle de hauteurs, cette échelle imaginaire prend pour nos yeux une figure, et nous la transportons sur le clavier, sur la corde où

1. *Les Rapports de la musique et de la poésie*, etc., p. 62 et s. (Paris, F. Alcan, 1894).

se promènent nos doigts. L'exécutant ne fait que transcrire dans ses muscles cette échelle intérieure des sons, que la disposition même de nos instruments reproduit en quelque manière. Stumpf nous dit de Robert Franz que la figure des notes et les images de l'exécution soutenaient ou peut-être suppléaient chez lui les associations sonores. Il est arrivé à Liszt de s'exercer en voyage par la simple lecture d'un morceau de musique nouveau, qu'il joua le soir, de mémoire, dans un concert[1]. Ses doigts lisaient avec ses yeux. L'apport moteur, en de pareils cas, est évident.

La notation musicale ordinaire, avec ses notes superposées, nous offre encore, à cet égard, un précieux témoignage. Elle reste supérieure à la notation chiffrée, parce qu'elle « parle à l'œil », comme Rameau le disait à Jean-Jacques[2], et symbolise la gamme motrice par la situation relative des points sur les portées.

Et ce n'est pas la direction linéaire qui seule parle aux yeux, mais l'espacement et le volume des notes. Or, j'incline à penser que, le plus souvent, les efforts, même imperceptibles, de notre organe vocal, fournissent un élément principal à la mesure des « espaces sonores ». La transcription des hauteurs, dont

1. Voy. Oelzelt-Newin, *Ueber Phantasie-Vorstellungen*, p. 24 (Graz, Leuschner et Lubensky, 1889).

2. « Vous ne pouvez parler qu'au raisonnement, dit-il à Jean-Jacques, avec vos chiffres juxtaposés ; nous, avec nos notes superposées, nous parlons à l'œil, qui devine, sans les lire, tous les intervalles, et c'est ce qui est indispensable dans la rapidité de l'exécution. L'argument était sans réplique, il l'est encore au bout d'un siècle, que des essais du même genre veulent se renouveler. » Ad. Adam, *Souvenirs d'un musicien* (Paris, M. Lévy, 1857).

l'oreille juge, se ferait spontanément en actes vocaux ; les images qu'ils laissent seraient une espèce de traduction première, plus facile, qui nous servirait à diriger le chant intérieur et faciliterait le passage à la traduction finale par le jeu des doigts.

Beethoven, qui aimait à composer en marchant par la campagne, fredonnait ou chantait à pleine voix [1]. Devenu sourd, il continua cette pratique ; bien qu'il ne s'entendît plus lui-même, ses mouvements vocaux devaient le servir encore et fortifier son ouïe intérieure.

Il ne s'agit pas ici du cas paradoxal de Stricker, qui déclare se souvenir des mélodies au moyen des muscles vocaux, penser la musique en images motrices, non en images sonores, et sentir les notes dans son organe articulatoire. J'estime seulement que le moteur apparaît toujours plus ou moins, — avec quelque excès dans l'auditif imparfait. Remarquez les efforts du gosier, et en même temps les mouvements réguliers de la tête, du tronc, des bras ou des jambes, chez les personnes du peuple groupées autour d'un de ces chanteurs des rues qui « apprennent l'air et vendent la chanson ». Les images motrices emmagasinées aideront à raviver les images sonores, toutes seules faibles et fugitives. Un motif que nous redisons mentalement — c'est au moins le cas du plus grand nombre — et quand nous l'articulons sans émettre des sons perceptibles à l'oreille, s'exprime néanmoins par des efforts de l'organe, qui sont mesurés dans le

1. Mme A. Audley, *L. van Beethoven, sa vie et ses œuvres*, p. 162 *(Paris, Didier, 1867)*.

rapport convenable pour la justesse des sons ; et si nous les percevions tout-à-coup, nous entendrions le motif parfaitement juste. Lorsque nous retrouvons l'air sur un instrument dont nous avons quelque pratique, un violon, par exemple, nos doigts se placent selon une échelle des distances qui est la traduction, pour ainsi dire, des efforts simultanés de l'appareil vocal, et correspond à l'échelle des mouvements de phonation.

Si, pensant à un motif, je réprime ces mouvements de phonation involontaires, je cesse d'entendre, et la phrase s'arrête. Sans doute ce travail inhibitoire détourne mon attention ; mais il suppose précisément une résistance à vaincre.

B..., ouvrier habile et violoniste sans étude, n'a plus chanté depuis son enfance. Il me déclare (en quoi peut-être il se trompe) ne sentir aucun effort du gosier lorsqu'il entend de la musique ou rêve d'une mélodie. Ses doigts, en revanche, vont toujours. « Je n'écoute pas un air, me dit-il, sans le jouer aussitôt avec les doigts, comme si je tenais un violon. Je cherche de même sur mon violon absent le motif auquel je pense, et l'écartement de mes doigts mesure alors, je m'en rends bien compte, les intervalles des sons. » Chez B..., c'est l'arrêt des muscles de la main qui empêcherait l'audition intérieure. Mais la liaison profonde de l'image auditive avec une image motrice n'est pas douteuse non plus dans cet exemple.

Chacun a pu observer que les paroles aident à se rappeler le chant. La coupe du vers évoque parfois la période mélodique. L'articulation du mot se trouve liée dans la mémoire à l'émission de la note. Certains

cas pathologiques décèlent aussi la relation de l'image verbale motrice avec l'image auditive du mot : des malades sentent remuer leur langue, quand l'hallucination auditive se produit ; elle cesse dès qu'ils répriment ces mouvements, mais ne tarde guère à reparaître sous la forme psychomotrice. Un délirant [1] qui avait l'ambition de s'entretenir avec un haut personnage, prononçait ou écrivait le nom de son interlocuteur imaginaire pour amener l'hallucination.

III

Existe-t-il rien de pareil, chez l'orateur et le poète, à ce que nous venons de voir chez le peintre et le musicien ? Leur mémoire est-elle faite aussi de ces *images-couples*, qui m'ont paru être le fondement de la mémoire pittoresque et musicale ? La pensée du mot ne se détache jamais, certainement, de son image ou visuelle ou motrice. Le mot ne prend vie que par l'articulation ou la mimique [2], et l'approvisionnement verbal de chacun de nous a pour support l'exercice de la parole. Mais je n'y insiste pas et me borne à rechercher quel rôle peuvent avoir les images motrices dans l'art oratoire et poétique.

Il ne faudrait pas l'exagérer et forcer l'analogie établie entre le chant et le débit des périodes, entre

1. Vu à la clinique du Dr Magnan, déc. 1893.

2. L'écriture est une mimique, aussi bien que le geste. — C'est le *mot*, et non pas l'opération intellectuelle, que la parole réalise, puisqu'*on peut penser sans mots*.

le dessin et la coupe du vers ou de la phrase. Le trait court ou long, appuyé ou léger, brisé ou suivi, donne bien à la diction une sorte de dessin ; le débit varié ou monotone, le registre profond ou aigu, rappelleraient plutôt les qualités du chant. Mais enfin, parler n'est pas chanter[1], assembler des mots n'est pas dessiner. La seule question est de savoir jusqu'à quel point le rythme du discours, qui a d'abord une raison intellectuelle, pourrait dépendre encore du rythme vivant[2], des conditions physiologiques de la parole elle-même.

Macaulay[3] nous dit du second Pitt : « Il pouvait répandre à flots une longue suite de périodes arrondies et majestueuses, sans préméditation, sans s'arrêter jamais pour chercher un mot, sans même répéter un mot, avec une voix claire comme l'argent et une prononciation si nette que pas une lettre n'était perdue... Sa diction avait de l'abondance, de l'élégance, de l'éclat. » M. de Cormenin[4], qui raillait Thiers pour son manque de grâce et sa voix nasillarde, ajoute : « Ce n'est pas de l'oraison, c'est de la causerie, vive, brillante, légère, volubile, animée, semée de traits historiques, d'anecdotes et de réflexions fines ; et tout cela est dit, coupé, brisé, lié, délié, re-

1. M. Combarieu (*ouvrage précité*) donne même d'excellentes raisons contre la théorie qui assimile le rythme poétique au rythme musical.

2. Je laisse ouverte la question de savoir si les contractions périodiques du cœur y jouent le rôle principal. Voyez Alfred Justus Ritter von Dutczynsky, *Beurtheilung und Begriffsbildung der Zeit-Intervalle in Sprache, Vers und Musik*, etc. (Leipzig, A. Schulze, 1894) et mon analyse de cet ouvrage in *Revue philosophique*, 2e sem. 1894.

3. *W. Pitt and Atterbury*, p. 72 et s. (Tauchnitz Edition).

4. *A. Timon, Études sur les orateurs parlementaires* (Bruxelles, 1836).

cousu avec une dextérité de langage incomparable. La pensée naît si vite dans cette tête là, si vite qu'on dirait qu'elle est enfantée avant d'avoir été conçue[1]. »

Voilà deux portraits bien opposés, où les qualités signalées de la diction relèvent évidemment de l'intelligence, du tour même de l'esprit. Il semblerait difficile de rapporter à la physiologie autre chose que la façon de l'organe, et, pour le dire en passant, les grands orateurs ont eu, presque tous, une voix fort belle, mâle et pleine avec Mirabeau, sonore et vibrante avec Berryer[2], etc. On remarquera cependant que la langue oratoire a ordinairement de l'étendue, de la rondeur, quelle que soit la forme de la pensée, et peut-être ne serait-il pas hasardeux d'attribuer aux besoins de l'élocution ce fait assez constant, que la phrase parlée a une autre « respiration » que la phrase écrite.

Supposons un orateur en parfaite santé, dont les mouvements respiratoires s'élèveraient tout-à-coup de 16 à 30 ; les coupes de son discours tendraient sans doute à varier avec le tracé de ces mouvements ; il se verrait forcé d'accommoder ses constructions verbales à la nouvelle cadence du soufflet d'air qui est le poumon. Les poètes ne font dire que des monosyllabes ou de courts membres de phrase à l'homme

1. Mirabeau, lui, parlait posément et « méprisait la volubilité française ». Il prononçait les finales avec soin et appliquait à merveille les règles de la lecture à haute voix. (Aulard, *L'éloquence parlementaire pendant la Révolution française. Les orateurs de l'Assemblée constituante.*)

2. Mme C. Jaubert, *Souvenirs* (Paris, Hetzel), nous parle du « geste simple et sobre », de la voix « sonore et vibrante » de Berryer. — « Ce qu'il a d'incomparable, écrit M. de Cormenin, c'est le son de la voix... Rien n'égale la variété de ses intonations... »

essoufflé par une course. L'habitude de la parole influence au moins le style des orateurs. La plupart n'aiment pas à écrire. Tandis que la plume inspire l'écrivain, c'est le son de leur instrument, le flux des mots, le geste, qui les échauffe ; l'acte pénible des doigts gêne et trouble en eux la vie accoutumée des images. L'exemple est rare d'un Cicéron ou d'un Bossuet — mais combien celui-ci garde la langue oratoire ! — qui ont su être d'admirables prosateurs. La plume de Mirabeau ne marchait bien que fouettée par le vent de la passion [1]. Thiers historien a la phrase abominable.

IV

Il suit de là que l'orateur, en une certaine mesure, pense et se souvient avec ses muscles. Nous le pouvons dire du poète, et plus justement encore. Une mémoire des rythmes poétiques s'est organisée en lui ; des images motrices sont évoquées avec les mots et en déterminent l'assemblage. Quelle que soit la véritable raison des coupes et des durées dans la poésie, il ne faut pas oublier qu'elle a reçu ses premières règles de l'ouïe et de la voix, que le chant et la récitation ont précédé l'écriture. La mémoire plus facile du vers a pour fondement le rythme moteur [2],

1. Mirabeau, lisons-nous dans l'ouvrage précité de M. Aulard, « ne sait pas écrire. A tête reposée, la plume lui tombe des mains. S'il n'est pas emporté par un élan passionné, il ne la ressaisit que pour tracer péniblement des lignes qui n'expriment pas sa pensée. »

2. Tel semble être un des résultats de l'enquête exposée par G.-E. Müller et F. Schumann, dont M. Victor Henri a rendu compte dans la *Revue philosophique* (mars 1893).

et ce rythme même s'impose à l'artiste dans la composition.

Je montrerai plus tard quelle importance les poètes ont fini par donner à l'arrangement et au choix des mots pour les yeux. Il en est qui se récitent leurs vers en les écrivant, et qui restent néanmoins des visuels : la voix inscrit pour leurs yeux, plutôt qu'elle ne résonne à leur oreille [1]. Ainsi Victor Hugo. « Il estime, écrivait Charles Monselet [2], que l'écriture a sa physionomie, et *veut voir les mots.* » Il n'en faudrait pas conclure, toutefois, qu'il ne les *parlait* jamais et ne préférait pas certains adjectifs d'après leur « effet sur la langue ». Le mot *morne,* par exemple, qu'il employait fréquemment, ou tel autre encore, a plus de caractère par l'articulation que par le sens. Mabilleau a négligé ce côté de la question.

1. MM. Binet et Henneguy (*Observations et expériences sur le calculateur Inaudi, Rev. philos.*, août 1892) ont observé qu'Inaudi chuchote des chiffres à voix basse pendant ses opérations mentales ; ils supposent donc que l'articulation fait partie intégrante de ses procédés de représentation et qu'il est à la fois auditif et moteur. « Sa courbe respiratoire, prise pendant qu'il exécutait de tête un problème compliqué, a bien montré, disent-ils, la présence de ce chuchotement. » Des calculateurs de profession — sujets non exceptionnels — examinés par MM. Binet et Philippe (*Notes sur quelques calculateurs de profession, ibid.*), ont donné lieu à la même observation. Bien qu'ils voient les chiffres écrits, plutôt qu'ils ne les ont dans l'oreille, ils ne laissent pas que d'articuler des nombres à voix basse. « Ce petit détail nous apprend que des personnes utilisant des images visuelles de chiffres peuvent les articuler comme le font les personnes qui se servent d'images auditives ; l'articulation faible qui sert en général à renforcer l'image auditive peut donc se rencontrer chez une personne appartenant au type visuel. » A mon sens, l'articulation, dans ce dernier cas, n'est pas seulement destinée à renforcer l'image auditive ; elle a surtout pour objet d'*inscrire* le chiffre sur le tableau intérieur. Les mouvements vocaux substituent ici, à leur manière, l'écriture de la main.

2. Cité par Léopold Mabilleau, *Victor Hugo*, p. 121 (collection Hachette).

Victor Hugo, affirme-t-il, ne *parlait* pas ses vers, il les *écrivait,* et souvent les illustrait en marge, par besoin de fixer l'image. Mais il nous dit aussi : « Les plus violentes pièces des *Châtiments* ont été ainsi composées, le poète éperdu parcourant à grands pas la grève, le poing tendu vers la côte française, et criant ses vers irrités dans la bise :

Ah ! tu finiras bien par hurler, misérable !

Nous savons d'ailleurs qu'il aimait à lire ses pièces et en donnait le régal à ses hôtes, ce qui dénonce peut-être l'habitude de prononcer mentalement quand il composait. Remarquons encore ces images singulières, ces transpositions caractéristiques, dont il est prodigue ! L'abîme « aboie », le vent « râle comme un cyclope fatigué », la rafale est « la phrase interrompue et sombre », l'ouragan « ce bègue errant sur les sommets », et la confusion des bruits de l'univers devient « la voix bestiale de la matière, l'effort que fait le monde pour parler ». Quelque valeur que la physionomie des mots ait eue pour lui, nous avons donc à tenir compte d'un autre élément, et ce n'est pas, ici, le rythme « sonore » qu'il faut dire, c'est le rythme « moteur ».

Les nouveautés rythmiques introduites par Hugo se rapportent, en effet, non pas à l'audition, mais mieux à l'émission des phrases, et je dirais presque au battement, à la danse des syllabes. Il fait le vers pour les yeux et pour la voix, non pour l'oreille seule. Renouvier[1] signale aussi, à propos des « vers in-

1. *Victor Hugo le poète,* p. 302 (Paris, A. Colin).

formes » de Hugo, une « certaine récitation mentale » qui accompagnait les vers dans sa pensée ; il nous parle des coupes qui « commandent une récitation hors du rythme habituel ». Mais il n'y insiste pas assez.

Les dernières innovations — à peine dignes d'être mentionnées [1] — portent encore sur le rythme. On se flatte de l'enrichir, on n'arrive qu'à le détruire. Nos menus poètes semblent n'avoir plus ce sentiment du débit scandé, si profond toujours dans Hugo. Richepin lui-même, un acrobate en versification, reste gêné par les types de 9 et de 11, qu'il pratique cependant avec assez de bonheur [2]. On

1. M. le Dr Verriest, de Louvain (*Des bases physiologiques de la parole rythmée*, in *Intern. Congress of Experim. Psych.* mentionné plus haut), y est trop indulgent. Il juge que la cadence respiratoire et le jeu de la musculature permettent de nouveaux rythmes, mais il s'expose à gâter une bonne thèse en l'exagérant et en manquant de la préciser. Dire que la cadence respiratoire permet tout, équivaudrait à dire qu'elle ne règle rien. Le fait important, au point de vue de ce travail, est de constater les habitudes motrices dans le choix et la pratique des rythmes poétiques.

2. Voici des vers de 9, où la coupe intérieure du vers (5/4) ne change pas :

Moi je vous ai *vus*, vierges rivages
Aux parfums cal*mants*, aux bois épais
Où chantent des *chœurs* d'oiseaux sauvages,
Où rêve l'ou*bli* qu'endort la paix.
. . . .
Et vous renaî*trez* aux îles roses
Qu'arrosent tou*jours* les vieux Léthés.

(*Les îles roses*, dans *La Mer*.)

L'indécision du rythme se fait sentir, au contraire, dans cette strophe des *Nuageries* :

Les nuages là-haut vont rêvant,
Pas de vent !
Nul rayon n'y met son coloris.

devine qu'il n'a pas dans son organe vocal la mesure de son vers ; la parfaite cohésion de l'image auditive avec l'image motrice n'est pas faite. Que dire des autres ? Le mot, pour quelques-uns, prend un sens mystique, ou devient le signe indifférent d'une pure sensation. Leurs types, enfin, juge avec raison Eugène d'Eichthal [1], sonnent comme des vers faux, parce qu'ils sont trop près de la coupe classique sans la réaliser. En vain placent-ils la rime en vedette, « ce qui revient à joindre l'allitération de consonnes à l'assonance de voyelles », pour regagner d'un côté ce qu'ils perdent de l'autre. Il est impossible de s'écarter trop de la simplicité du rythme, sans tomber dans « l'énigme rythmique », où l'harmonie et le sens, ajouterai-je, sombrent à la fois.

On dirait une bande d'oiseaux
Dans les eaux
Mirant leur gros ventre en velours gris.

Ces vers de 11 d'une autre pièce, *Dans le brouillard,* montrent que la disparité du battement s'augmente par le nombre des syllabes :

Ohé ! l'ami, bonsoir ! Ta cloche s'enrhume.
Nous nous sommes donné tous deux de l'émoi.
Bonsoir, vieux, sans nous voir. De quart, comme moi ?
Ciel d'encre. Flots de poix. Foutu quart de brume.

1. *Du rythme dans la versification française* (P., Lemerre, 1892).

CHAPITRE II

MÉMOIRE VISUELLE

I

Nul ne s'aviserait de dire qu'il peut exister des musiciens sans oreille juste et sans mémoire des sons. Ces qualités comportent d'ailleurs bien des degrés, comme on le verra plus loin. Mais les dons naturels du musicien sont assez rares, assez frappants pour que nous les remarquions, et tout professeur les reconnaît en un élève sur quelques épreuves ; — j'entends les dons qui suffisent à l'exécutant, car le génie de la composition se révèle par d'autres signes encore. Il n'en va pas de même pour les arts du dessin. La vocation y est plus difficile à apprécier. Certes, un peintre expérimenté distinguera bientôt, parmi les jeunes gens qui fréquentent son atelier, ceux qui ne promettent rien de ceux qui annoncent quelque chose. Déjà, dans la main non exercée de l'enfant, la façon de conduire le trait peut déceler l'aptitude ; à plus forte raison, l'intelligence de la forme générale et l'entente des lumières. Qu'est-ce que *cela, sinon de la* mémoire visuelle et motrice

tout ensemble ? L'adresse naturelle qui se manifeste avec le crayon au bout des doigts n'est jamais si spontanée qu'elle n'exige nombre d'observations antérieures et une certaine provision d'images mentales.

La précocité et l'admiration sont des signes généraux de la vocation artistique. Je ne veux pas rappeler ici les exemples que j'en ai donnés ailleurs. Il serait, du reste, malaisé de discerner ce qui donne le choc au futur peintre dans l'œuvre mise sous ses yeux ou dans le spectacle naturel qui éveille son génie, si c'est l'émotion du sujet même, le charme de la couleur, la caresse ou la vigueur du dessin. L'admiration qui le porte vers son art ne dénonce pas non plus une faculté de percevoir qui lui serait particulière ; nous pouvons seulement être assurés qu'il aura senti très vivement. D'autres que lui ont vu les mêmes choses et n'en ont pas subi la séduction. Pour la recevoir et s'y abandonner, il fallait le don, la réponse de la sensibilité aux actions chimiques de l'organe visuel, la poussée intérieure à traduire en images visibles ce que l'on perçoit et sent : tendance profonde, en partie suggérée, mais innée d'abord, et inexplicable en son heureux développement sans une délicatesse particulière de la machine nerveuse. *Deus in nobis*, comme disait un peintre allemand des plus originaux, Moriz Schwind [1].

Quelques-uns inclinent à penser que le peintre n'est pas beaucoup mieux doué que les autres hommes à l'égard de la mémoire des yeux. J'ai admis aussi [2] qu'il

1. Cité par Richard Muther, *Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert*, t. I, p. 248 (Munich, G. Hirth, 1893).
2. *Psychologie du Peintre*, p. 72.

se rencontre des visuels faibles parmi les hommes qui font métier de peindre. Encore faut-il bien s'entendre là-dessus et ne pas trancher la question avant de l'avoir analysée.

On connaît ce genre d'expériences où le sujet doit reconnaître, dans la gamme dont elle fait partie, une teinte qu'il s'est d'abord mise dans les yeux. Les plus fins coloristes ne montreront pas, sans doute, une aptitude remarquable à garder l'image des couleurs ainsi présentées isolément. Un ouvrier des Gobelins, une femme habile à la broderie, réussiront peut-être mieux que lui à assortir sur le tableau leur image mentale. De même un menuisier pourra avoir une appréciation plus sûre des longueurs, des épaisseurs, etc. Mais ne parlons que des tons. Le fait qui nous intéresse est celui-ci : un musicien garde dans sa mémoire la valeur absolue des notes, un peintre ne retient pas nécessairement la valeur absolue des tons. Que signifie cette différence, et comment l'expliquer?

Voyons ce qui se passe chez le musicien. Je touche une note au hasard sur le clavier ; il la reconnaît et la nomme. Dès que le son frappe son oreille, il le rapporte à une image intérieure et compare la perception actuelle à des états anciens qu'elle réveille ; il a dans sa tête des séries de sons, ou tout au moins quelques points fixes, grâce auxquels la note perçue prend sa valeur relative exacte. Si l'on réfléchit maintenant que les sons musicaux s'ordonnent en des gammes constituées sur un même type et d'une manière régulière, et que le *la* du diapason y off soutien ferme dans la série des octaves, on

nera moins que le musicien « de nature » acquière par l'exercice une mémoire des sons si admirablement juste.

Il en va autrement pour la couleur. Les gammes rouge, bleu, jaune, etc., ne sont pas liées l'une avec l'autre à la manière des gammes musicales. Celles-ci sont homogènes ; celles-là, hétérogènes. Et de plus, chacune des gammes colorées comporte un plus grand nombre de nuances[1]. Non pas que la suite des sons ne puisse donner une série continue ; mais on y pratique des coupures, et la chromatique musicale, différente de la chromatique pittoresque en ce point là, reste une série franchement discontinue. Le musicien estime chaque son avec une erreur infiniment faible, grâce à la tenue de ses images auditives et aux disssonances qu'il sent alors en lui-même. Le peintre ne le peut pas ; il ne possède aucun *la* de rappel, et le ton vu ne saurait pas davantage évoquer en lui une dissonance pour les teintes successives d'une même gamme colorée.

Rappelons ici le rôle de l'image motrice dans l'audition mentale. Son organe vocal offre au musicien la possibilité de chanter la note, sans émettre réellement aucun son. Le peintre, lui, n'a pas le moyen de retrouver la couleur avec ses muscles. Dans la mémoire musicale, l'élément moteur du couple suscite l'élément auditif ; dans la mémoire pittoresque, l'élément moteur ne réveille pas le ton et n'évoque jamais qu'un schéma graphique.

N'oublions pas, enfin, la complexité indéfinie et

1. Le *Répertoire chromatique* de M. Lacouture renferme 600 gammes *typiques !*

comme sans règle des accords possibles de couleur. Le peintre n'a pas affaire à des tons purs ; un rouge cru n'a pas la même valeur, pour lui, que le *sol* ou l'*ut* pour le musicien. Il n'est accoutumé à percevoir que des accords, des harmonies. De là vient que l'expérience du ton à assortir réussira mieux pour une gamme de verts, par exemple, obtenus avec du bleu et du jaune imparfaitement mélangés, que pour une gamme de rouges bien fondus[1]. L'échantillon vert, en ce cas, aura impressionné le centre visuel à la façon d'un accord.

Un peintre en bâtiment arrive à recomposer, presque sans tâtonnement, la teinte qu'on lui demande : c'est tant de bleu, d'ocre, de blanc, etc. Mais le peintre de tableaux ne procède pas ainsi pour trouver ses tons, quand il fait une copie. Son objet n'est pas de reproduire une teinte en masse, par une addition de couleurs simples ; il s'agit de refaire un « bouquet », et l'ensemble pourra paraître suffisamment juste en des interprétations assez différentes. Que l'on regarde, en se promenant dans les galeries du Louvre, plusieurs copies d'un même tableau : elles donneront toutes, si elles sont bonnes, la sensation de l'original ; chacune pourtant a sa dominante particulière. C'est que la valeur quantitative n'était pas ici la chose essentielle, et, dès que l'harmonie est rendue, l'œil n'exige pas davantage.

Telles sont les conditions générales de la mémoire pittoresque. Essayons d'en voir le fond.

1. J'ai fait l'expérience moi-même, et ce résultat m'a paru intéressant.

Qu'il s'agisse de reproduire un objet présent o imaginé, une tête d'homme, un animal, etc., il im porte à la fois que la main y soit devenue habile et qu l'image ait une certaine précision. Or, c'est toujou la perception qui fournit l'image, — actuelle, con sécutive, ou remémorée. Un peintre qui ne discer nerait pas les finesses de dessin et de carnation d son modèle, ne réussirait jamais à faire un bon por trait. Il faut aussi, pour peindre d'après nature, con server au moins quelques secondes les images vive des parties de l'objet que l'on regarde. Et quant au objets absents, force est de les « imaginer » de toute pièces, et broder alors sur le canevas d'images an ciennes plus ou moins restaurées dans leur fraîcheur primitive. Les procédés imaginatifs varient dans le détail ; le fait essentiel reste le même.

Un peintre figuriste, qui ne *sait* pas l'animal, a des chevaux à placer dans une composition. Il s'applique alors à l'étude du cheval ; il prend des croquis, et se met dans la tête des « images ». Un cavalier expert pourra ensuite critiquer son tableau en connaisseur. Il garde donc en mémoire, lui aussi, des images pré cises, auxquelles il a comparé celles du peintre. Il n serait pas capable cependant de dessiner un cheval de le peindre. A quoi tient précisément cette diffé rence ? Il ne suffit pas de dire que c'est faute d'exer cice, car la faculté même d'apprendre marque véritable privilège. C'est d'abord faute d'images d'i *terprétation*, ou de *traduction :* j'entends par là d schémas visuo-moteurs, laissés par l'étude dans cerveau du peintre, et grâce auxquels sa représen *tion mentale* peut prendre figure aussitôt sur le

pier ou la toile, — des symboles actifs, en quelque sorte, qui sont comme les idées générales « pittoresques ».

Faire l'éducation des yeux et de la main consiste en somme, nous y reviendrons plus loin, à affiner la perception et à pourvoir la mémoire de ces idées générales pittoresques, de ces symboles, où s'agrégeront à mesure les images actuelles. Le peintre qui s'abandonne à « faire de chic » tourne bientôt ces symboles en routine ; mais celui qui étudie la nature les rajeunit sans cesse par l'observation. Plus ses schémas enveloppent de détails et passent facilement dans l'analyse, plus aussi l'artiste a chance d'être supérieur. Il faut que le peintre dispose, en définitive, de nombreuses images d'interprétation, et qu'il les trouve au bout de ses doigts ; mais il faut encore qu'il ait assez de souplesse pour les ajuster continuellement à la réalité vivante[1].

La mémoire visuelle du peintre ne s'étend pas à toutes sortes d'objets. Elle est bornée aux choses de son art, et, dans son art même, les formes et les couleurs peuvent n'être pas ravivées au même degré. Cette distinction mérite qu'on s'y arrête. Nous ne percevons, en réalité, que des lumières ; la forme résulte, pour nos yeux, du jeu varié des lumières et

1. Je dessine un chien à la marge de ma feuille de papier, en larges traits à la plume. L'image reste dans ma tête ; je ne la projette pas sur le papier, comme il arrive à quelques-uns de le faire. Mais je compare à chaque instant mon dessin avec mon image intérieure, et je le corrige ou l'affermis selon qu'il lui est conforme ou non — toute réserve faite pour l'inspiration occasionnelle du trait. Si je possédais des schémas plus nets de chaque partie, il est clair que le chien que j'imagine un peu grossement viendrait mieux et que mon dessin serait meilleur.

des tons. Le dessin au trait ne nous donne, ainsi, qu'un abrégé de la perception; le dessin ombré ne dépasse pas encore le thème du clair et de l'obscur; mais la peinture recourt aux pigments et restitue enfin la sensation vraie.

J'ai essayé [1] de ramener l'histoire de la peinture à l'analyse des images, et j'y ai marqué trois stades principaux dans la recherche, successivement prédominante, du dessin, du modelé et de la couleur. C'est bien là, selon moi, une succession exigée par la connaissance des données de cet art; c'est une loi d'évolution dans le temps, qui se répète aussi dans l'individu.

Chacun de nous, toutefois, a une façon de réagir aux impressions de la lumière, qui le dispose plutôt à la couleur ou au dessin. L'œuvre d'un dessinateur nous touche autrement aussi que celle d'un coloriste. Notre émotion physique n'est pas située, si j'ose dire, aux mêmes endroits. Dans le premier cas, il semble que les yeux et la main suivent et caressent le contour. Dans l'autre, ces sensations de mouvement existent à peine; l'œil ne se meut pas, il reste ouvert pour recevoir l'impression colorée, comme l'oreille reçoit un accord. Ainsi l'artiste devant le modèle. Celui-ci *touche, palpe*, et se montre sculpteur jusque dans la peinture; celui-là *voit*, et il n'est que peintre. Ils ne sont pas les mêmes visuels. Tel peintre reverra plutôt mentalement et reproduira mieux l'esquisse linéaire d'une scène; tel autre, les taches lumineuses, colorées, dont l'assemblage un peu confus laisse deviner

1. *Psychologie du Peintre*, IIe partie, ch. III.

pourtant les détails qui n'ont pas été rendus. Il serait facile d'en trouver des exemples. Le seul examen de quelques croquis d'après nature suffirait peut-être à révéler dans un artiste sa manière particulière et de sentir et de voir, j'ajoute, de se souvenir.

On dit que Michel-Ange, à ses derniers jours, étant presque devenu aveugle, se faisait conduire devant quelque marbre antique, dont ses mains touchaient avec frémissement les contours. Ingres vieux palpait le modèle avec respect, pour raviver l'image visuelle de la forme. Le seul toucher n'eût pu satisfaire ni Titien, ni Delacroix.

Fromentin se vantait de retrouver, après deux ou trois ans, le « souvenir rigoureux » de choses qu'il avait à peine entrevues en voyage. Qu'enfermait au juste ce souvenir? Des rapports de tons, probablement, et quelques attitudes caractéristiques. Ses images visuelles devaient s'accoupler encore à des images motrices. Les de Goncourt nous disent qu'il faisait, en parlant, « le geste d'un peintre qui pose une petite touche carrée à la Téniers sur une toile [1] ». Ses habitudes de facture aident sans doute le peintre à se rappeler, autant que l'effort vocal, nous le savons, soutient la mémoire des mélodies musicales.

« Morère, lisons-nous aussi dans le *Journal des*

1. « Il nous décrit le pays, ajoutent-ils, avec une mémoire qui a le souvenir du jour, du vent, du nuage : une mémoire locale inouïe, mettant avec la couleur de sa parole, sous nos yeux, les tournants du Nil, les aspects des Pylônes, les silhouettes des petits villages, les lignes cahotées de la chaîne Lybique, comme s'il nous en montrait les esquisses. » T. V (1872-1877). Mais à la longue tous les souvenirs pâlissent, et la palette de Fromentin avait fini par se décolorer.

Goncourt [1], me disait que dans les cafés où il allait en compagnie de Gavarni, celui-ci avait un vrai sens divinatoire pour dire la profession de chacun... Chez Gavarni une mémoire extraordinaire des faces humaines, un moment entrevues. Ils sont emmagasinés dans sa tête, tous ces visages ! ainsi que les clichés d'un atelier de photographie. Gavarni *voit* les gens qu'il dessine, ils lui réapparaissent. Souvent il dit à Morère : « Tenez, vous rappelez-vous ? — Non, non... — Comment ! cet homme que nous avons vu sur le quai de l'Horloge, vous savez ? Et il y avait de cela vingt ans. »

Ne parlons pas de « photographie ». Ces *clichés* n'étaient que des symboles fortement individualisés. Dans les portraits faits de souvenir, la ressemblance est obtenue, le plus souvent, au moyen de certains caractères saillants, qui peuvent s'y trouver exagérés jusqu'à la caricature [2]. Ce devait être le cas dans un dessin de Gavarni. La « réapparition » dont parle Morère signifie une image abrégée, suffisante pour donner au bout du crayon les premiers traits qui permettent la « reconnaissance » du modèle. Et, dès ce moment, tout le savoir acquis entre en jeu. Selon G. Hirth [3], la vue immédiate même ne livre à un artiste exercé qu'une manière de squelette, qu'il habille avec des images anciennes. Ces images ravivées, remarque-t-il avec justesse, jouent le rôle principal dans la reproduction artistique.

Au demeurant, le don que possédait Gavarni de se

1. Tome II (1862-1865). (Paris, Charpentier, 1877 et ann. suiv.)
2. Cela apparaît assez dans le *François Ier* du Titien, au Louvre.
3. *Pysiologie de l'Art*. Introd., p. v, ouvrage précité.

rappeler la tête des gens n'est pas si rare, et les policiers, par exemple, ne sont pas moins bons physionomistes que les peintres. Il serait superflu d'attribuer au peintre des dons exceptionnels ; il ne se distingue que par l'excellence de facultés communes à tous les hommes, et surtout par la coopération utile de ses diverses mémoires. J'aurai bien des fois l'occasion de revenir sur ce point-là.

II

Après le peintre, nul ne fait usage, plus que le poète, des images visuelles, et la mémoire des yeux garde chez lui un rôle considérable. Je ne parle pas maintenant des signes de l'émotion, qu'il sait lire dans les gestes et le jeu de la physionomie ; je m'en tiens aux perceptions simples des formes et des couleurs.

Qu'on ouvre au hasard un livre de poésies et prenne la peine d'y marquer les épithètes : on reconnaîtra aussitôt que les perceptions visuelles en ont fourni le plus grand nombre, et que la plupart des « expressions figurées » se rapportent également au monde de la lumière. Les images du toucher concourent souvent à achever, à renforcer les précédentes. Quant aux images de l'ouïe, elles sont peut-être plus rares ou plus nombreuses selon les poètes ; de même celles de l'odorat et du goût, dont la part reste ordinairement faible.

Ces dernières, à la vérité, ont en général beaucoup

de précision. C'est que la gamme en est moins riche et qu'elles demeurent engagées, pour ainsi dire, dans la vie végétative. *Et salices carpetis amaras*, écrit Virgile. « L'amertume du saule » est capable d'agir, par l'image seule, sur la sécrétion salivaire, et le poète qui s'amuserait à décrire une certaine orchidée à odeur de bouc pourrait donner à un botaniste une sensation désagréable assez positive. Les images olfactives familières à quelques écrivains « naturalistes » dénoncent d'ailleurs, on ne l'ignore point, un état érotique maladif, une perversion du sens de l'odorat, fréquente dans la dégénérescence.

A peine est-il besoin d'ajouter que ces effets — ces réflexes associés à l'impression primitive — ont plus de chance de se produire quand l'impression est récente ou puissante encore. Une odeur, une saveur, qualifiées abstraitement, pourront n'éveiller en moi aucune sensation localisée et rester une pure image verbale, à moins que je ne les spécialise, et, dès que je le fais, la sensation unie à l'image devient quelque chose de réel : le parfum que je sens est bien celui de la violette ; le vert que je vois, celui d'un champ de luzerne[1]. Il en résulte que certaines sensations, à nous plus habituelles, recouvrent conti-

1. Voyez à ce sujet G. Hirth, *Physiologie de l'Art*, ch. VIII. Selon Hirth, il n'existerait aucune différence fonctionnelle entre la lumière des perceptions actuelles et la lueur des souvenirs, et les mêmes énergies spécifiques colorées qui dominaient dans les perceptions constituantes du souvenir se feraient aussi valoir avec plus ou moins de force dans le souvenir lui-même. Il développe hardiment cette hypothèse, que le souvenir visuel est une lumière colorée ; que, d'une façon générale, nous ne percevons jamais que des « reproductions » ; que la première perception est déjà « fait de mémoire », et enfin que tout souvenir ultérieur est une pure répétition dynamique de la perception originaire.

nuellement celles que le mot devrait évoquer ; nos impressions vives ou nouvelles viennent colorer les images qui nous sont offertes par le mot. Les poètes aussi n'emploient pas toujours les épithètes avec leur propriété exacte et ne gardent pas la même fraîcheur de souvenir. Les qualificatifs dont ils se servent ne sont pas tous également « substantiels » et « sentis » ; il arrive trop souvent que l'image est puisée dans le domaine vague de la sensation, ou qu'elle reste verbale et entre dans la langue par une sorte d'écholalie.

Il faut distinguer l'épithète « générique » de l'épithète « spécifique » : celle-ci est plus précise, plus voisine de l'individu représenté. J'aime mieux, à cet égard, les *pallentes violas* que le *narcissum purpureum* de Virgile. L'adjectif relève d'ordinaire le caractère des objets qui nous frappe ou nous intéresse davantage ; mais il n'est pas douteux que les besoins du mètre ou de la rime influent sur le choix et la répétition que les poètes en font.

Homère substitue, on l'a remarqué, aux attributs de couleur les attributs de lumière, *noir* et *blanc*. Il dit, par synecdoche, l'arc-en-ciel rouge, πορφύρεος[1]. L'expression figurée est belle dans Homère ; mais l'épithète de couleur y paraît pauvre. Elle est autrement riche, sans doute, chez les poètes modernes.

1. Le rouge est une des couleurs homériques. Grant Allen a trouvé que le rouge domine aussi chez les poètes anglais. Après le rouge, c'est le jaune qui vient le plus souvent. Voyez, sur l'intérêt des épithètes et le jugement dans les couleurs, R. Hochegger, *Die geschichtliche Entwickelung des Farbensinnes. Eine psychologische Studie zur Entwickelungsgeschichte des Menschen* (Innsbruck, Wagner, 1884), et mon compte *rendu de cet* ouvrage in *Revue* philosophique, mai 1885

Déjà, dans la *Chanson de Roland*, récit de batailles où le poète ne prodigue pas les substantifs, je relève *perron de marbre bleu, claire Espagne la belle*, *blancs hauberts, pomme vermeille*, *bruns épieux luisants, épée claire et blanche*, *épée dont l'acier fut bruni, roche brune*. On y voit le *sang tout clair* qui sort des blessures [1], un Sarrasin *noir comme poix fondue*. Le cheval de Turpin a la *queue blanche,* la *crinière jaune*. La belle Aude, en apprenant la mort de Roland, *perd sa couleur*.

Si riche pourtant que soit sa langue, il ne tient pas beaucoup de tons sur la palette du poète, comparée à celle du peintre. Hugo, par exemple, « voit » plutôt qu'il n' « entend », et ses adjectifs répondent vraiment à la qualité physique de ses yeux, qui étaient petits, perçants, abrités sous des sourcils épais et capables de supporter le vif éclat de la lumière. Il a des figures imprévues ou curieuses : *abîme d'éblouissement ; avalanches d'or qui s'écroulent dans l'azur; chaumes jaunes et sales, pareils aux grosses eaux d'un fleuve; les flots*, *vertes couleuvres*, etc. Ses épithètes n'offrent cependant rien de bien rare, et l'on en éprouve d'abord quelque surprise. Il dit *vallon vert, ciel bleu, verts palmiers, bleu lotus, lis vermeil* (avec *soleil* à la rime), *rayon blanc, houx vert*, *mort blême, bras livide* (d'une morte), *pâle nuée, écume blanche, écueils noirs,* etc. C'est la gamme ordinaire, avec cette particularité que la sensation dominante reste pour lui celle du blanc et du noir, de l'éblouissant et de l'obscur,

1. *Sur l'herbe verte en espant li clers sancs.*

et que ses perceptions colorées tendent à se perdre dans les extrêmes de ce contraste, dans l'aveuglement des ténèbres ou de la lumière[1]. Les dessins qu'on a de lui ne sont pas dessins de peintre ; ils ne traduisent que l'imagination et, pour ainsi dire, la chimère du sens visuel.

Les lettres d'artistes nous rendent des nuances plus délicates[2]. Delacroix parle de *contours coulants, fins, fugitifs;* Baudry, d'un *ciel bleu, violet, laiteux, améthyste;* Regnault, de *chairs grises et fines, d'arbres qui ressemblent à un velours grenat usé;* Bastien-Lepage, d'un *ton clair, rose, verdâtre, bleu pâle, faisant un ensemble blanc, teinté de saumon,* etc. Pour les peintres, il n'existe pas *un blanc,* mais des blancs divers; l'*ombre* n'est pas quelque chose d'abstrait, elle garde son ton et sa clarté.

Théophile Gautier ne possède pas les superbes figures de Hugo; en revanche, il a souvent des épithètes plus précieuses et des images de peintre. Il écrit *globes d'argent bruni,* pour les yeux ; les perles sont des *grains laiteux qu'un rayon irise ;* il dit *le lis à la pulpe argentée, l'argent mat, les boutons de rose dans leur corset de velours vert, les grelots d'argent*

1. Son sens de la couleur, a fait aussi remarquer L. Mabilleau (*ouvrage précité*), ne s'émeut que pour une saillie lumineuse, un éclat intense, et ne réagit plus à la fin qu'à la « brûlure » de la lumière : d'où la métaphore toujours violente. Forte est sa vision plastique, en raison de cet état même ; aussi les métaphores tirées de la forme sont-elles très nombreuses dans sa poésie, et l'outrance de la sensation préférée fait qu'il s'arrête aux lignes heurtées, brisées, compliquées, aux déchirures du contour. La sensation musicale même se résout parfois pour lui en sensation de forme : *les dentelles du son que le fifre découpe,* par exemple. (Voyez mon compte rendu des ouvrages de MM. Renouvier et Mabilleau in *Revue philosophique*, mars 1894.)

2. *Psychologie du Peintre,* IIe partie, ch. I.

du muguet, les teintes glauques de la mer, l'émail vert du flot dormant, l'eau morte qui s'étame d'une pellicule de plomb, etc. Les objets mêmes ont un intérêt pour son œil qui lui fait négliger les passions de l'âme. « Dans les drames, déclarait-il un jour avec cette outrance qu'il apportait dans la causerie, quand le père frotte sa fille retrouvée contre les boutons de son gilet, ça m'est absolument indifférent, je ne vois que les plis de la robe de sa fille [1]. »

En étudiant les poètes à ce point de vue, on en découvrirait certainement qui sont plus ou moins peintres ou musiciens. Mais il ne faut pas demander à la poésie d'être une « peinture ». Le peintre nous restitue l'objet par un travail d'analyse et de recomposition de la lumière ; il suffit au poète d'évoquer l'image au moyen du caractère saillant, ou qui se rapporte le mieux à la situation. Le génie du poète réside surtout dans le choix des expressions figurées et des métaphores, et l'on sait d'ailleurs que le premier mérite d'une œuvre ne vient pas de l'effet pittoresque ou d'une simple accumulation d'épithètes mirifiques.

La poésie ne peut vivre des idées de la peinture. Ni les mots ne sont des tons, ni les métaphores des tableaux. L'*aurore aux doigts de rose* offre une personnification vague, un fait-image, que les peintres sauront enrichir et préciser. Mais lorsque Homère compare la crainte et l'effroi agitant le cœur des malheureux Achéens à ces vents de Thrace qui re-

1. *Journal des Goncourt*, t. Ier (1851-1861).

muent les vagues noires de la mer et rejettent en abondance l'algue sur le rivage, c'est là une figure purement poétique, une expression qui ne vient pas sous la brosse. Si je lis, dans Hugo [1],

> Les étoiles, points d'or, percent les branches noires,
> Le flot huileux et lourd décompose ses moires,

le tableau est possible et la chose reste visible encore. Mais quand, en proie à son rêve, il nous parle [2]

> . . . . des yeux fixes ouverts,
> Dans les cailloux profonds, oubliettes des âmes,

ce n'est plus alors qu'une vue obscure de l'esprit, où les objets perdent leur réalité, et qui mènerait le peintre aux dernières absurdités du symbolisme.

En résumé, le poète n'attache pas son intérêt aux mêmes images que le peintre, et il en doit résulter que leurs souvenirs s'organisent aussi d'une manière différente. La mémoire visuelle du peintre est essentiellement analytique ; le poète sent plutôt l'accord des impressions extérieures avec son émotion intime. Le *ciel bleu* de l'un représente une gamme définie de tons ; celui de l'autre, le plus souvent, un état affectif, et cette expression même de *ciel bleu*, on l'a remarqué [3], est plus familière au « sentimental » Jean-Paul qu'au « naïf » Gœthe. Le ton a une valeur objective ; l'épithète, une valeur subjective, émotionnelle. Aussi l'évocation des images, chez le poète, se fait-elle par le mot, non par la couleur. Ses asso-

1. *Contemplations*, A la fenêtre pendant la nuit.
2. *Ibid.*, Ce que dit la bouche d'ombre.
3. Hochegger, *ouvrage précité.*

ciations verbales fonctionnent de façon automatique; le mot-son d'une rime attire à soi le mot qui lui répond, et, grâce au mot, évoque de nouvelles idées. Chez le peintre, l'évocation vient du ton et s'appuie sur un ensemble de rapports ou de contrastes optiques. Le pouvoir d'attraction créatrice, qui, dans la peinture, appartient à la gamme colorée, à l'image lumineuse, appartient au contraire, dans la poésie, au mot, à l'adjectif, à la couleur de l'émotion générale.

III

Le rôle des images visuelles, chez le musicien, est très effacé. Elles sont pour lui subsidiaires et n'ont guère de rapport qu'avec l'exécution instrumentale. Il peut se trouver des musiciens, par exemple, qui lisent mentalement, et *voient* sur la page le morceau entier qu'ils jouent. Souvent, du moins, la représentation visuelle de passages difficiles pourra donner assistance à la conduite des doigts. Il est assez probable, enfin, que certains exécutants ont la vision nette des mouvements de leur main, ou plutôt de quelques-uns de ces mouvements. La virtuosité comporte, surtout dans la période d'exercice, une foule d'images sensorielles, qui concourent ensemble à assurer l'automatisme moteur. Il n'est plus besoin ensuite, à l'ordinaire, qu'elles soient présentes à la conscience ; tout le travail reste latent. Nous avons *alors ce savoir* facile et tout naturel qui ne laisse pa-

raître au dehors ni attention ni images, cette virtuosité de l'exécutant à ses bonnes heures, dont les habiles mêmes s'émerveillent. Plus d'images sensorielles accessoires; l' « épuration automatique des matériaux du souvenir[1] » est aussi parfaite que possible.

Les yeux rendent plus de services à l'orateur. Il a besoin de se rappeler les traits expressifs de la physionomie. Lui-même il recourt spontanément à la mimique pour faire naître l'émotion, et il épie les signes qui la révèlent sur le visage de ses auditeurs, dans les gestes d'une assemblée, afin de la maîtriser et de la conduire. La mémoire visuelle, ici, a donc pour office d'évoquer rapidement le « tableau vivant » de l'émotion qu'on veut produire, et de lui prêter couleur et vigueur dans le langage en se la représentant. Un orateur aveugle aurait peine à dominer son auditoire; il lui manquerait un de ces liens sympathiques que les sens forment entre les hommes, ce moyen énergique de renforcer nos propres sentiments par la vue intérieure ou directe des gestes qui les expriment.

Les musiciens privés de la vue, on le sait, jouent souvent en aveugles; la lumière fait défaut dans leur exécution. Elle manquerait de même à la parole d'un orateur qui ne verrait pas. La raison en est que nos sens s'additionnent l'un à l'autre pour former l'i-

1. L'expression est de G. Hirth. « La mémoire latente, écrit-il ingénieusement, est le grand dépôt de la conscience, administré par les esprits domestiques éprouvés de l'attention latente : la porte étroite qui en ferme l'entrée n'a pas besoin de s'ouvrir plus large, il suffit que de l'autre côté tout se passe comme il faut. » *Physiologie de l'Art*, p. 119.

mage psychique, bien qu'ils fonctionnent isolément. L'homme est capable, sans doute, de perfectionner son toucher ou son ouïe, par l'effort d'attention où le contraint la perte de la vue [1] ; mais cette perte, pour cela, n'est pas regagnée ou compensée dans le travail cérébral, et c'est comme une note éteinte sur le clavier où nous composons nos accords. Nos images-couples fondamentales ne possèdent plus, en ce cas, les mêmes éléments ; elles ont subi un déchet qui ne se répare point [2].

1. La vue ne s'augmente pas, d'ailleurs, par la perte de l'ouïe, et l'attention ne paraît pas capable de réaliser le même perfectionnement pour ce sens-là. C'est une des raisons de l'importance si grande de l'ouïe.

2. La mémoire des yeux sert utilement le géomètre, le constructeur, le chimiste, etc. En ce moment même, je pense à l'acide carbonique, et je vois nettement la formule CO^2. Les deux moyens dont nous disposons pour retenir les signes, la vision et l'audition intérieures, doivent s'unir au fond étroitement, bien que l'habitude de calculer sur le papier finisse par assurer la prévalence au procédé de « visualisation ». — « La leçon orale, me dit un élève de l'école de Fontainebleau, m'est utile parce qu'elle favorise l'effort de l'attention; mais le bénéfice de la leçon vient surtout de ce que le professeur trace au tableau des figures, qui me restent dans les yeux. D'une manière générale, je vois mentalement les figures, les équations, les chiffres dont j'ai affaire. » Il ne lui a pas échappé que l'usage des symboles imprime sa marque aux habitudes mêmes de l'esprit. « Je pense beaucoup avec des courbes, me dit-il encore. Le mot *hasard*, par exemple, signifie pour moi une variation faible qui produit des variations très grandes, et je me représente cela au moyen d'un graphique approprié. Le mot *cause* se traduit dans ma pensée en une des formules qui me sont familières, etc. » — A Fontainebleau, en fait de jeux, on pratique de préférence les échecs et le whist. Au jeu de whist, il importe, comme on sait, de retenir dans sa mémoire les cartes qui ont passé. Les bons joueurs d'échecs sont des visuels remarquables.

CHAPITRE III

MÉMOIRE AUDITIVE

I

La vue est perçante ou faible ; l'ouïe est fine ou obtuse. Cette qualité, malgré sa valeur, ne fait cependant ni l'œil du peintre ni l'oreille du musicien. Il se peut qu'un rude braconnier ait de « meilleurs yeux » que M. Vollon ou de « meilleures oreilles » que M. Saint-Saëns, et reste incapable avec cela de jamais rien entendre à la peinture ou à la musique. L'acuité des sens dépend, d'abord, de l'organe extérieur ; mais les perceptions ont lieu dans le cerveau, et la faculté d'analyse qui distingue le peintre et le musicien nous oblige à supposer certaines différences dans la structure et le fonctionnement des sphères mêmes, dites visuelles et auditives, de l'écorce cérébrale. L'anatomie, par malheur, n'atteint pas encore si loin que l'observation : la physiologie spéciale des organes des sens est pour nous comme une machine délicate dont nous estimerions le rendement sans en avoir vu marcher *les pièces*.

L'un des éléments de la phrase musicale, le rythme, peut être senti par le toucher seulement. Les sourds-muets perçoivent le galop d'un cheval aux trépidations du sol, le coup de tonnerre à l'ébranlement de la vitre sur laquelle ils posent la main. Un peintre m'a raconté qu'il avait appris à son père, un sourd-muet très intelligent et que j'ai connu moi-même, à mimer l'air de la *Dame Blanche : Ah ! quel plaisir d'être soldat !...* Il lui avait fait comprendre sans difficulté le rapport du chant — nombre et temps frappés du vers — avec les temps marqués par le chef d'orchestre, aux répétitions du théâtre de la ville.

Le même sourd-muet discernait les voix aiguës des voix graves à la posture du chanteur, à sa manière d'émettre le son, et les désignait du geste par *hautes* et *basses*. Peut-être s'en trouve-t-il, l'expérience serait curieuse à tenter, qui réussiraient à percevoir quelques différences dans la hauteur des sons, d'après les vibrations senties au bout des doigts ou dans la poitrine. Il n'est pas douteux, en somme, que le toucher donne à l'infirme plongé dans l'absolu silence une idée du rythme, ou même de l'intensité et de la hauteur des sons, qu'il traduit en images motrices, musculaires ; le timbre, en revanche, s'évanouit dans une pareille traduction [1]. Mais je néglige le rythme pour ne m'attacher qu'au son.

1. « Les *timbres* ont forcément une représentation auditive pure ; le *chant mélodique* peut être intérieurement figuré au moyen des trois images, auditive, motrice, visuelle ; un accord *harmonique* implique souvent une représentation visuelle en même temps qu'auditive, tandis que le rythme est surtout évoqué au moyen d'images motrices. » Dr Brazier, *Du trouble des facultés musicales dans l'aphasie*, in *Revue philosophique*, oct. 1892.

Les chants d'oiseaux, les cris d'animaux, les voix humaines, nous laissent en général des images nettes, faciles à raviver. Le sauvage, le chasseur, le pêcheur, excellent dans la reconnaissance des cris, des voix, des bruits. L'animal aussi garde dans sa tête un grand nombre de ces images, associées à des émotions de crainte, de faim, etc. De toute manière, ce sont là des images complexes, et la mémoire auditive qu'elles supposent est une mémoire *synthétique*. Ce que la plupart des hommes reconnaissent, en effet, c'est le timbre, la hauteur et l'intensité « moyennes » d'une voix qui leur est familière ; mais, d'ordinaire, ils n'en savent pas plus long sur la qualité du son émis avec le mot.

L'image des sons musicaux proprement dits peut aussi n'être que synthétique : ce cas marque une infériorité quant à la perfection de l'image et de la mémoire. Ce que l'auditeur, alors, perçoit et retient, c'est la suite rythmique et expressive du chant ; la hauteur de chaque son n'est pas estimée en elle-même. La mesure encore pourra n'être pas exactement décomposée, ni le timbre toujours reconnu. A ce degré, il arrive qu'un auditif-moteur, assez habile à transcrire sur le clavier ou les cordes d'un violon les « espaces sonores » d'une mélodie, transpose sans le savoir ; il tâtonne, et ne démêle que par réflexion en quel ton il joue.

L'image, au contraire, est *analytique*, lorsque l'auditeur reconnaît immédiatement la note rapportée au *la* fixe du diapson et en apprécie la justesse dans un ensemble, quand son oreille résout les accords en leurs éléments, décompose les rythmes, discerne les

timbres et le ton. Un sujet doué de cette mémoire analytique sera peut-être moins habile que l'autre à retenir des suites mélodiques ; il pourra n'avoir point une voix juste, rester un faible exécutant, et passer pour moins capable au premier abord ; mais ses facultés plus précises comportent un développement bien supérieur. Celui-là ne sera pas inapte à improviser, à inventer un motif ; mais il ne peut guère penser que « mélodiquement ». Celui-ci seul a tout ce qu'il faut pour penser « harmoniquement », pour écrire ses idées musicales, et composer, au vrai sens du mot.

Cette différence est importante. La mémoire analytique ne s'acquiert point par l'étude, et les personnes mêmes que la nature — l'instruction n'y peut rien — a douées d'une bonne mémoire synthétique, n'y parviennent jamais entièrement. Les vrais musiciens sont des précoces, plus encore que les peintres, semble-t-il. Dès l'âge de sept ans, la plupart montrent leurs dispositions avec éclat ; à douze ans ils passent déjà pour des prodiges. Bach et Haendel, Gluck et Grétry, Haydn et Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Félicien David, Berlioz, etc., tous, encore presque enfants, ils jouent de plusieurs instruments, composent des morceaux, déchiffrent à première vue.

Adolphe Adam, à sept ans (il le raconte lui-même [1]), ne savait pas lire et ne voulait rien apprendre, pas même la musique ; mais son plaisir était de tapoter sur le piano, sans savoir jouer, tout ce qui lui passait par la tête. A peine, dit-il, venais-je d'entrer au

1. *Souvenirs d'un musicien*, ouvrage cité plus haut.

Conservatoire, quand un camarade un peu plus âgé que moi, et répétiteur de solfège, Halévy, me pria de tenir sa classe pendant qu'il serait en loge à l'Institut. « Je n'étais pas en état de déchiffrer une romance, mais je devinais les accords de la basse chiffrée, et je m'en tirai si bien qu'on me donna une classe de solfège à diriger; c'est là que j'ai appris à lire la musique en l'enseignant aux autres. »

De plus humbles musiciens n'ont pas moins de précocité. Le génie est en eux; il suffit de quelques épreuves pour le découvrir [1]. Et ce que fait un enfant bien doué, des années d'exercice ne rendront pas un sujet médiocre capable de le faire. Bien instructif est cet aveu de Jean-Jacques : « Ce qu'il y a d'étonnant, lisons-nous dans ses *Confessions* (I, v), est qu'un art pour lequel j'étais né (en quoi il se trompe) m'ait néanmoins tant coûté de peine à apprendre, et avec des succès si lents, qu'après une pratique de toute ma vie, jamais je n'aie pu parvenir à chanter tout à livre ouvert. »

J'ai cité [2] le cas d'un peintre, dont la mémoire auditive est remarquable, mais incomplète. « Il lui suffit d'une audition, écrivais-je, pour retenir plusieurs airs d'un opéra, quelquefois avec leur contre-chant, et se les rappeler encore après de longues années. Il retient jusqu'à des phrases entières d'un oratorio

1. J'avais environ dix ans, me raconte L., lorsque ma mère (elle-même musicienne) me conduisit chez Cahen. Il me fit placer dans un coin du salon, le dos tourné, et, frappant sur le clavier : « Quelle est cette note? » me demanda-t-il. Puis il frappa des accords. Je lui répondis exactement, sur quoi il me fit admettre à suivre les cours du Conservatoire, ajoutant que, si je n'arrivais à rien, c'est que je serais un paresseux. »

2. *Psychologie du Peintre*, p. 135.

ou d'un quatuor, entendu une seule fois. D'ailleurs sa mémoire musicale est plutôt mélodique : la couleur harmonique le frappe moins que le dessin de la phrase et l'allure du morceau ; non pas la mesure précise, il y répugne comme à tout ce qui est compté, chiffré. Chose singulière, avec cette mémoire du motif *tout fait*, il ne garde même pas dans sa tête, et ne reconnaît pas au passage le simple *la* du diapason. Tel musicien de profession, au contraire, qui distingue nettement le ton, les notes et la mesure d'un morceau qui est joué, n'en retiendra pas des phrases entières. Il semble que, dans le cas du musicien, l'enregistrement soit plus analytique, partant plus parfait. » On sait du reste quelle mémoire excellente possèdent certains musiciens, et je ne peux me dispenser d'en rappeler quelques exemples.

On cite toujours l'histoire de Mozart, qui « réussit à fixer dans sa mémoire le *Miserere* d'Allegri après une seule audition, et l'écrivit au courant de la plume, en rentrant à l'auberge [1] ». Il ne faut pas voir là un tour de force, dont peu de musiciens seraient capables [2]. Mendelssohn n'avait pas treize ans, qu'il jouait en

1. W. Wilder, *Mozart, l'homme et l'artiste*, ouvrage précité.

2. Sur le *Miserere*, voici ce qu'écrivait la sœur de Mendelssohn, Fanny Hensel, douée elle-même d'une admirable mémoire musicale : « Le *Miserere* d'Allegri est un simple verset à quatre voix, en *sol mineur*, qui, avec très peu de variété, se répète dix fois et ne sert aux chanteurs que de canevas qu'ils brodent, selon la tradition, en style rococo... Ils commencèrent en *sol mineur* ; mais, comme cette tonalité les obligeait à se maintenir dans les cordes aiguës, à chaque verset ils baissèrent d'un demi-ton ; de telle sorte qu'ils terminèrent en voix de basse, et, ma foi, l'effet produit ne fut pas mauvais. » Ernest David, *Les Mendelssohn-Bartholdy et Robert Schumann*, p. 147. (*Paris, C. Lévy, 1886.*)

maître les fugues de Bach les plus difficiles et les sonates de Beethoven, et improvisait, sur un thème donné, de manière à exciter l'étonnement. « Une des qualités qui distinguaient aussi cet enfant précoce, était une mémoire musicale si heureuse qu'il y avait peu de belles compositions de Bach, de Haendel, de Haydn, de Mozart et de Beethoven qu'il n'eût entières dans sa tête, et qu'il était capable d'accompagner de mémoire des opéras entiers [1]. » Dans une longue lettre, qu'il écrivit de Rome (1830), après les cérémonies de la Semaine sainte, à Zelter, son professeur d'harmonie, se trouvent notés plusieurs traits recueillis à l'audition ; il se tenait aux « écoutes », son crayon à la main, et lui donne ici les principaux passages, quoique souvent, dit-il, on ait chanté très vite.

« Un jour, raconte Gounod [2], — il avait dix-neuf ans — j'avais assisté à une répétition de la symphonie *Roméo et Juliette*, alors inédite et que Berlioz allait faire exécuter, peu de jours après, pour la première fois. Je fus tellement frappé par l'ampleur du grand finale de la « Réconciliation des Montaigus et des Capulets », que je sortis en emportant tout entière dans ma mémoire la superbe phrase du frère Laurent : « Jurez tous par l'auguste symbole ! » — A quelques jours de là, j'allai voir Berlioz, et, me mettant au piano, je lui fis entendre ladite phrase entière. — Il ouvrit de grands yeux, et, me regardant

1. Fétis, cité dans l'Introduction aux *Lettres inédites de Mendelssohn*, recueillies par A. A. Roland. (Paris, Hetzel.)

2. Dans sa préface aux *Lettres intimes de Berlioz* (Paris, Michel Lévy, 1882).

fixement : « Où diable avez-vous pris cela? dit-il. — A l'une de vos répétitions », lui répondis-je. — Il n'en pouvait croire ses oreilles. »

Dès l'âge de trois ans, Camille Saint-Saëns fut mis au piano par sa grand'tante, bonne musicienne. On le voyait toujours attentif à démêler les sons et les rythmes. « J'avais, écrit-il lui-même, l'oreille très délicate, et l'on s'amusait à me faire désigner la note produite par tel ou tel objet sonore ; j'indiquais la note sans hésitation. » Sa mémoire musicale a fait l'étonnement de ses contemporains; il pouvait apprendre et retenir, avec une facilité incroyable, les partitions les plus compliquées, les traités les plus ardus. Hans de Bulow, étant venu à causer avec lui des symphonies de Schumann, fut émerveillé, dit-il, « de les lui voir réduire au piano avec une facilité et une exactitude telles, que je restai confondu, en comparant cette prodigieuse mémoire à la mienne, dont on fait pourtant tant de bruit[1] ».

Le fait intéressant n'est pas, d'ailleurs, qu'on « se rappelle » la page entendue, mais qu'on « note » le motif, ou qu'on le joue sans en altérer la couleur. Il faut pour cela une organisation délicate, une finesse d'oreille qui peut manquer aux musiciens imparfaits, capables cependant d'apprendre par cœur de nombreux morceaux ou de retenir, à l'audition, d'assez longues suites mélodiques.

Presque enfant, Mozart distinguait déjà qu'un violon était accordé d'un huitième de ton plus bas qu'un autre, n'ayant pas celui-ci entre les mains. Il ne nous

1. Hugues Imbert, *Profils de musiciens* (Paris, Fischbacher, 1888).

est pas indifférent de savoir qu'il aimait beaucoup le calcul. Au bas d'une lettre à sa sœur, datée de Milan, 1770[1], il signe *ami de la ligue du Nombre*. Cette alliance n'est pas rare dans les musiciens. La perception auditive semblerait impliquer la numération inaperçue des vibrations sonores[2].

« Nos nerfs, écrivait Grétry, qui a tant et trop raisonné sur la musique, tendus au juste degré qui leur convient, sont sans doute d'accord harmoniquement et musicalement ; car le système harmonique ne peut être qu'un dans toute la nature[3]. » — « Les fibres du cerveau (pour lui l'instrument-cerveau), écrit-il encore, conservent... les sons. Lorsque je compose, le soir, la nuit ne suffit pas pour me faire oublier le ton du morceau que j'ai fait en tout ou en partie ; avant de toucher mon piano, si j'y rêve le matin, je suis exactement et constamment dans le ton[4]. » Puis :

1. *Lettres de Mozart*, publiées par A. de Curzon, ouvrage précité.
2. L. Dauriac, *Introduction à la psychologie du musicien* (Paris, Alcan, 1891). Selon Preyer, les *concepts* se ramèneraient aux impressions reçues par les sens, avant même que l'enfant parle. Le concept de nombre, par exemple, viendrait en première ligne de l'ouïe. Je ne peux donner ici les détails de son explication : elle se fonde sur la comparaison des vibrations de l'air avec celles des nerfs de l'ouïe, et suppose donc une numération, une estimation inconsciente des intervalles sonores — des rapports simples de tons, perçus par l'oreille dès la naissance. Cette hypothèse est fortifiée par le fait que les enfants sourds-nés n'apprennent qu'avec une extrême lenteur à calculer de tête. Leibniz avait dit : « La musique est un secret exercice arithmétique de l'âme qui ne sait pas qu'elle compte. » Preyer dit à son tour : « L'arithmétique est un secret exercice musical de l'âme qui ne sait pas qu'elle compare des sons. » Voyez la communication, *Arithmogenesis*, in *Inter. Congress of experim. Psychology*, déjà mentionnée. Les musiciens sont assez volontiers joueurs d'échecs, comme les mathématiciens. L'aptitude à la musique se rencontre fréquemment aussi chez ces derniers. Le père de Galilée était compositeur, etc.
3. *Mémoires ou Essais sur la musique* (Paris, an V), t. III, p. 111.
4. *Ibid.*, t. III, note, p. 132.

« Les organes qui servent le plus au musicien, sont ceux de la sensibilité commune à tous les hommes bien nés, et une perfection dans l'ouïe qui lui fasse apprécier la parfaite justesse de l'intonation, sans laquelle la musique n'a point de charme[1]. » Et enfin: « Souvent j'ai quitté mon piano parce qu'il me déplaisait, et ne me renvoyait pas mes idées telles que je les concevais ; c'est après bien des années que je me suis aperçu que l'accord des quintes trop justes en était la cause[2]. »

II

La mémoire acquise du musicien, tous nos exemples le montrent, se construit sur un fond naturel. Il nous reste à présent quelque chose à dire sur un point délicat, à savoir quelle sorte de réalité peuvent acquérir les pures images tonales par l'effet de sensations motrices effectives.

Le tableau peint ne rend pas seulement visible à autrui l'idée pittoresque de l'artiste ; il la réalise, il l'achève, et l'exécution n'en saurait appartenir qu'au peintre lui-même. Le musicien, au contraire, note ses idées sur le papier, comme le poète écrit ses vers ou le géomètre ses équations ; il peut composer mélodie et harmonie sans recourir au contrôle de la voix ou du piano[3] : l'écriture est une transcription pure et

1. *Mémoires ou Essais sur la musique* (Paris, an V), t. III, p. 86.
2. T. I, p. 268.
3. « Quand Beethoven composait pour le piano, il essayait souvent

simple qui n'ajoute rien à sa pensée, et le jeu vocal ou instrumental qui la réalise pour notre oreille n'exige pas non plus absolument son intervention directe.

La composition musicale semblerait donc exclure tout élément moteur. Il n'en va sans doute pas ainsi. *Entendre* n'est pas moins nécessaire au musicien que *voir* au peintre. Celui-ci peut dire : « Je vois en esprit de beaux tableaux » ; celui-là : « J'entends de belles mélodies, de beaux accords. » Mais cette vision et cette audition intérieures du motif nouveau n'arrivent jamais que par le souvenir de perceptions réelles, où toute combinaison originale trouve son soutien.

Quel est au juste le contenu de ce souvenir? Il est difficile de le dire. On accepte généralement que le siège cortical de la sensation et celui de l'idée sont les mêmes. La réexcitation diffère pourtant de l'excitation directe, en ce qu'elle n'intéresse pas la périphérie. L'objet est présent dans la perception, absent dans la reviviscence. Il est vrai aussi que les sensations musculaires engagées dans l'attention abstraite diffèrent, à quelques égards, de celles qui ac-

sur le clavier l'effet d'un passage pour se rendre compte des difficultés... mais quand il écrivait pour orchestre, il ne se servait d'aucun instrument. » Mme Audley, *ouvrage précité*, p. 186.

« Verdi, nous apprend Léon Escudier (*Mes Souvenirs*, Paris, Dentu, 1863), transcrit les mélodies en s'aidant quelquefois du piano ; quant à l'instrumentation, il n'a qu'à se dicter. Il sait d'avance la place de chaque note et de chaque instrument, et n'a jamais besoin d'en essayer les effets. » Hugues Imbert (*ouvrage précité*) nous dit de Saint-Saëns qu'il instrumente avec la plus grande aisance tout en causant, et presque sans ratures. « A peine se sert-il du piano comme fil conducteur *de sa pensée*. » Et au besoin « il s'en passe ». Etc., etc.

compagnent l'attention sensorielle. Mais cela ne change pas leur nature. Elles n'en forment pas moins un élément stable des couples primitifs, et il ne serait pas absurde de leur attribuer le pouvoir de restaurer, jusqu'à un certain point, la sensation spécifique correspondante.

Que la rétention mémorielle implique, en effet, une simple tendance des centres nerveux, ou bien un état persistant d'excitation dans ces centres, elle n'est possible que par la présence d'un « état naissant », lequel produira la reviviscence en augmentant d'intensité. Et à vrai dire, cet état naissant n'est rien, s'il n'est pas un état positif, une sorte de sensation latente. Il ne pourra croître, de toute façon, que par la restauration de ses éléments premiers. C'est un point accordé, et Bain a reconnu les effets des muscles moteurs de l'œil dans la vision intérieure [1].

Il me semble qu'on peut aller plus loin, au moins en ce qui concerne l'audition mentale [2]. Quand j'imagine un cercle ou une ellipse, mes yeux ou ma main les tracent. De même, lorsque j'imagine un son, un accord, mon organe vocal entre en action. Or, bien que les mouvements très faibles de l'organe ne mettent pas réellement l'air en vibration, j'ai conscience cependant qu'ils donnent à l'image du son une réalité que ne donnent pas à la forme les mouvements de mon œil ou de mes doigts. La raison en doit être dans

1. Voy. James Sully, *The Human Mind. A text-book of Psychology*, vol. I, p. 149 et 283 (London, Longman et Green, 1892).

2. Il est plus difficile de concevoir que le processus chimique, indispensable à la production de l'image colorée, ait lieu sans l'excitation directe de la lumière. Il en faudrait dire autant pour la gustation et l'olfaction. Voyez pourtant ch. II, p. 34, note.

les dispositions anatomiques propres à l'aire de chaque organe. Et sans aller jusqu'à prétendre que l'oreille perçoit comme « son » les mouvements du larynx, elle perçoit sans doute un rythme susceptible d'aviver la fonction des sphères auditives de l'écorce. Plus donc l'élément moteur aura de valeur, plus l'état naissant prendra d'intensité, et cela arrive chez les musiciens instruits. L'éducation a formé en eux des couples assez solides pour que l'un des éléments, nous le savons déjà, provoque l'apparition de l'autre, tant que l'infirmité ou l'âge ne les auront pas dissociés.

Si voisine de la réalité que puisse, au reste, être l'audition mentale, elle ne suffit pas constamment aux musiciens. Il faut que l'état naissant aboutisse à la sensation complète, et leur faculté de reviviscence n'est jamais assez forte pour qu'ils renoncent à rechercher le plaisir positif et le soutien de l'excitation sensorielle.

Mendelssohn se plaint, à Rome, de n'avoir personne pour lui jouer sa musique. « Je ne puis composer ici, écrit-il, aucun chant proprement dit; qui me le chanterait? mais je fais une grande fugue : *Nous croyons tous!* et je chante moi-même en la composant. »

« Il me faut, disait Leo Delibes, entendre la musique des maîtres et celle de mes amis; la lecture des partitions et les jouissances qu'elle apporte ne me suffisent pas. J'ai besoin absolument des réalisations du piano, de la voix, de l'orchestre. A certains moments, quand je compose, je suis obligé, invinciblement, de m'asseoir devant mon clavier, de chanter,

de me faire à moi-même de la musique. Cela m'allume l'imagination au dedans et cela m'éclaire les idées. C'est alors, véritablement, que je me sens compositeur[1].... »

III

Les musiciens pourraient être sourds pour la couleur, les peintres aveugles pour les sons. Ces deux mondes ne se pénètrent pas dans les arts qui les expriment. Les beaux enfants de Luca della Robbia chantent en effet, comme disait Michel-Ange, sans que nous les entendions, et les instruments dont on joue dans les concerts de Giorgione ou du Véronèse ne frapperont jamais notre oreille de leurs sons. Le paysage de la *Symphonie pastorale* ne vient pas non plus réellement sous nos yeux, et l'on ne parle que par métaphore du coloris de l'instrumentation. La poésie, en revanche, confine aux deux arts, grâce à l'évocation des images par l'épithète. Son lien avec la musique véritable n'en est pas moins superficiel. Un rythme commun les unit dans la danse des sauvages ; chez les Grecs eux-mêmes, les vers ont d'abord été chantés[2] : mais la poésie ne s'est déve-

1. A. Sauvenière, « *Kassya* » *jugée par Léo Delibes*, in *Supplément au Journal* du 29 mars 1893.

2. L'ode, chez les Grecs, ne s'écrivait pas d'abord en vers, mais en rythmes, ou périodes poético-musicales. Dans les pièces de Pindare, de Simonide, la musique jouait un rôle égal aux paroles. « Le poète était en même temps musicien ; la pensée qu'il concevait se présentait à son esprit sous la double forme d'une phrase et d'un chant. » E. Burnouf, *Histoire de la littérature grecque* (P., Delagrave, 1869). Chez *les peuples* chasseurs (Australiens, Mincopies, Esquimaux, Boschi-

loppée dans la suite qu'en se dégageant constamment du monde des sons, auquel l'enchaînait le rythme des mouvements, pour se rapprocher du monde des couleurs, où elle finit, avec certaines écoles récentes [1], par s'altérer et se perdre.

Dans toute poésie, c'est bien l'homme qui est en scène. Mais la poésie des âges héroïques le montre agissant, vivant avec ses semblables ; la nature extérieure n'y apparaît guère que pour le menacer ou le servir. Les épithètes n'y sont pas très variées : elles servent, le plus souvent, à qualifier les personnages, ou désignent les objets par quelque caractère offrant un intérêt pratique ou franchement émotionnel. Dans la poésie des cultures raffinées, l'homme agit moins qu'il ne rêve, et il analyse la nature comme il s'étudie soi-même. De là, malgré les variations qui tiennent aux différences d'école, au génie des peuples ou au tempérament de chaque poète, un choix plus subtil des épithètes, une recherche croissante des qualités « perceptives » du mot, pour les choses de la vue et de l'ouïe, du toucher et de l'odorat.

mans, etc.), les poésies sont chantées. Les paroles sont soutenues par une mélodie monotone, ou plutôt les paroles elles-mêmes portent une mélodie ; celle-ci est si bien la chose principale que les mots sont dérangés ou déformés pour satisfaire au rythme, jusqu'à n'avoir plus de sens. Nos *traderi tera tralala* ont leur équivalent dans la poésie de ces peuples. Voy. Ernst Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, p. 237 et 266 (Freiburg i. B. und Leipzig, Mohr, 1894), et mon analyse de cet ouvrage dans la *Revue philosophique*, juillet 1894.

1. Avec tous les descriptifs à outrance. Les poètes qui choisissent les mots pour la couleur de leurs voyelles (audition colorée) ne sont que des pipeurs ou des malades. D'autres, il est vrai, cherchent dans les mots le caractère sentimental de leur son, et c'est un autre genre de folie. Les *symbolistes* négligent le *sens* du mot pour une qualité étrangère au mot, et qu'il n'est jamais capable de rendre exactement. *C'est un procédé délirant* ou enfantin.

D'une façon générale, et bien que l'ouïe ait toujours donné moins d'adjectifs que la vue, il passe plus de bruits, de voix, de clameurs dans la poésie primitive que dans la nôtre. On entend les flèches retentir sur les épaules des dieux homériques, l'acier de Durendal grincer sur le roc — *cruist li aciers* — et le son de l'olifant, que Roland « embouche bien et sonne d'une puissante haleine », renvoyé par l'écho des montagnes jusqu'à trente lieues. La foudre gronde, les guerriers hurlent, les armures d'airain frémissent, les casques lourds frappent le sol, les arcs vibrent, les mille cris de la bataille traversent l'air. Ou bien c'est le doux chant du rossignol, l'harmonieux langage des vieillards, les accords divins du chantre qui s'accompagne avec une lyre. Et pourtant, à relever simplement les épithètes, on les trouve d'abord assez pauvres : *retentissant, doux,* pour l'intensité du son ; *mélodieux, aigre,* pour le timbre ; *aigu, grave,* pour la hauteur. Le son « éclatant et terrible » répond à l'aveuglement de la lumière, comme le silence aux ténèbres de la nuit. Mais la gamme des sons s'est enrichie avec la palette des couleurs, ou, pour mieux dire, le discernement des bruits, la qualification des sonorités par des expressions figurées, des métaphores qui en donnent les équivalents.

Hugo écrit toujours *bruits confus du flot, du vent, chevaux aux pieds retentissants*[1], *gué bruyant.* Il dit aussi, avec plus de précision, *les cloches argentines, la voix grêle des cymbales.* Il a des images qui matérialisent l'impression et personnifient les bruits : le

1. C'est le *Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum,* de Virgile.

ciel tremble *comme un toit où quelqu'un marcherait à grands pas;* les nuages font *tonner la foudre en leurs rauques poumons*[1]. Lamartine entend *l'air chaud qui bourdonne, les bois morts tombés bruire comme des ossements, la neige craquer sous ses pieds comme un morceau de verre;* Musset, *l'aile des vents battre à sa fenêtre*, etc.

La disposition personnelle de l'écrivain ne doit pas être négligée, sans doute, et l'on pourrait s'exercer à la découvrir. Je lis, par exemple, dans le *Journal des Goncourt*[2] : « Daudet s'avoue beaucoup plus frappé du bruit, du son des êtres et des choses, que de leur vue, et tenté parfois de jeter dans sa littérature des *pif,* des *paf,* des *boum.* Et, en effet, il est d'une myopie qui touche à l'infirmité... » Cela ne le retient pas de peindre à la moderne. Nos contemporains, quand ils nous parlent de sons, visent encore, et surtout, à « faire voir ». L'arrangement des mots qui frappe l'oreille garde, pour certains poètes, son empire sur les yeux.

« Des mots rayonnants, criait Gautier, des mots de lumière... avec un rythme et une musique, voilà ce que c'est, la poésie[3]. » Mais ce rythme, cette musique, si singulier que cela paraisse, il les rapporte à la vue. Il disait un jour, parlant de Flaubert qui commençait par trouver ses *chutes de phrase :* « C'est drôle, hein?... Moi, je crois qu'il faut surtout dans la phrase un *rythme oculaire*[4]. » Cette expression

1. Voy. chapitre Ier, p. 20.
2. Tome V (1872-1877).
3. *Journal des Goncourt,* tome II (1862-1865).
4. *Ibid.*

est frappante; elle nous livre, en partie, le sens de toute une école.

Leconte de Lisle, interrogé au sujet de la réforme de l'orthographe, répondait [1] : « Oui, monsieur, ce sont les peuples barbares qui ont un langage phonétique... Les universitaires veulent nous ramener au langage des sons, au langage primitif des peuples sans lettres. Ils veulent faire disparaître des lettres de notre alphabet, comme l'*y* grec, par exemple, et mettre partout des *i*. L'*y* est une lettre jolie entre toutes, et il ne faudrait pas croire que le poète ne fait que réciter ses vers. Il a besoin de les lire, de les voir. Il y a un dessin de la strophe, et, avant l'oreille, l'œil est charmé. »

Ainsi le chant du vers est un coloris autant qu'une musique. Les ciseleurs du mot ne plaquent pas, avec leurs rimes riches, des accords de sons; mais ils opposent à leur manière des tons contrastants et complémentaires. Notre rime riche a surtout un office visuel. Sa raison a été de substituer, à une pure sensation auditive [2], une sensation complexe, qui intéresse encore les yeux. Le « parnassien », à qui vous lisez des vers, *entend* la rime; soyez assuré pourtant qu'il *voit* tout d'abord le mot écrit.

« Et comme nous lui avouons (à Gautier), écrivent aussi les de Goncourt [3], notre surdité musicale, nous qui n'aimons tout au plus que la musique militaire : « Eh bien! ça me fait grand plaisir, ce que vous me

1. *L'Eclair* du 30 juillet 1893.
2. L'assonance, dans la *Chanson de geste*, ne visait pas à autre chose.
3. Tome II (1862-1865).

dites-là... Je suis comme vous. Je préfère le silence à la musique... — C'est tout de même curieux que tous les écrivains de ce temps-ci soient comme cela. Balzac l'exécrait. Hugo ne peut pas la souffrir. Lamartine lui-même, qui est un piano à vendre ou à louer, l'a en horreur... Il n'y a que quelques peintres qui ont ce goût-là. »

L'observation est exacte[1]. Quelle peut bien être la raison psychologique de ce fait ? J'ai noté ailleurs[2] le goût des peintres pour la musique. Mais les aveugles l'aiment aussi, et tant de poètes la détestent ! Il ne serait guère possible d'invoquer, par conséquent, un antagonisme ou une alliance entre ces deux ordres de perceptions, l'ouïe et la vue, et l'explication doit être cherchée plutôt dans l'ordre des sentiments.

Beaucoup d'aveugles s'éprennent de la musique, parce qu'elle est un art dont ils peuvent avoir les images. Une aveugle-née, qui a laissé des *Souvenirs*[3] intéressants, nous parle de son attrait marqué pour les vers, du charme puissant qu'avait pour son oreille le langage cadencé. Dès qu'on lui enseigna la musique, elle se sentit portée à composer. « Il (son professeur[4]) m'enseigna les principes de l'harmonie, écrit-elle ; alors il me sembla que quelque chose de tout nouveau se révélait à moi... » Son oreille avait

1. « Je ne sais pas la musique, déclare Coppée. Je suis un fort médiocre dilettante. Depuis longtemps je ne suis plus capable de supporter deux heures d'opéra. » *Miousic*, dans *le Journal* du 18 mai 1893. — Guy de Maupassant était sourd à la musique.

2. *Psychologie du Peintre*, 3e partie, chap. II.

3. *Souvenirs et impressions d'une jeune aveugle-née*, publiés par P.-A. Dufau, 2e édit. (Paris, Didier, 1876).

4. Un vieux musicien allemand, Hecker, qui était venu s'échouer dans le village de France où nous transporte ce récit.

acquis, nous dit-elle encore, une « exquise sensibilité » ; la moindre vibration sonore lui arrivait claire et distincte. « Souvent, par une belle nuit d'été, dans ce silence général et profond, que j'appelais mes ténèbres, assise avec quelques personnes sur la terrasse, d'où l'on dominait au loin, j'écoutais et je rendais compte de vagues impressions qui n'étaient que pour moi seule ! » Voilà bien le genre de finesse que favorise la cécité ; mais cela n'aurait jamais suffi à faire de cette personne si intelligente une musicienne. Elle apportait une disposition naturelle, qui ne devait rien à son infirmité. La privation de la vue n'a pas pour résultat de rendre l'oreille habile à saisir les intervalles musicaux, mais seulement plus attentive à discerner les bruits, les voix, ce qui n'est pas du tout la même chose [1].

Quant aux peintres, il serait bien vague d'alléguer que leur délicatesse à percevoir les vibrations lumineuses les dispose du même coup à percevoir les vibrations sonores. C'est plutôt la différence très franche entre les sensations de la vue et de l'ouïe qui les porte à chercher un délassement dans la musique, et l'aptitude réelle, quand ils la possèdent, est simplement la marque d'une riche organisation nerveuse, comme on la rencontre dans la plupart des artistes.

Il semble d'abord plus singulier que les poètes, dont la langue emprunte de riches images à la pein-

1. Voy. P.-A. Dufau, *Des aveugles, Considérations*, etc., 2e partie, chap. v (Paris, Renouard, 1850). Les sauvages, qui sentent parfaitement le rythme et ont acquis une grande finesse d'oreille, sont incapables de reproduire les intonations justes et d'apprécier les intervalles. (Voy. E. Grosse, *ouvr. précité*).

ture et à la musique, restent à peu près toujours étrangers à ces deux arts. Plusieurs, sans doute, ont montré le goût de la peinture. Je ne citerai pas Gœthe, un de ces rares génies qui eut, au plus haut degré, la curiosité de tout [1], ni Hugo, trop célèbre pour ses taches d'encre. Quelques notes au crayon — je les ai sous les yeux — données par Sardou pour une aquarelle de *Patrie*, ne manquent pas de justesse. Dumas fils ne se connaît point en tableaux, bien qu'il en achète. Un illustre romancier « naturaliste » est si ignorant de la perspective et des couleurs, qu'il s'obstinait à vouloir placer un chapeau *vrai* dans le décor d'une pièce, en un endroit où ce malheureux chapeau eût juré étrangement par sa dimension et son noir trop accusé.

Au contraire du bon Théo, Musset aima beaucoup la musique [2]. L'amour *chante* dans ses vers : Georgina, Lucie, etc. Si sensible à la mélodie que puissent d'ailleurs être les poètes, on ne les rangera point parmi les analystes du son ; ils n'ont guère que l'émotion de la musique et parfois même des événements qui, pour eux, s'y associent. Visuels et auditifs, ils le sont à coup sûr, mais d'une façon qui peut exclure le sentiment des arts spéciaux de l'œil et de l'oreille. Ils n'ont que faire des savantes harmonies, et les éléments n'en sont pas fixés dans leur mé-

1. Il fait d'ailleurs cet aveu : « Ma tendance vers la pratique des arts plastiques était au fond erronée, car je n'avais pour cette pratique aucune disposition naturelle, et tout développement en ce genre était pour moi impossible. » *Conversations avec Eckermann.*

2. Il n'est pas sans intérêt de noter que sa sœur Herminie fut une des fortes élèves de Liszt. Voy. F. Grille, *Autographes de savants et d'artistes, de connus et d'inconnus*, etc. (Paris, Ledoyen, 1853).

moire. L'état affectif a pour eux de l'intérêt, et non point seulement la perception. Leur paysage est un fond ou un décor; leur rythme n'a pas de mesure fixe, ni leur chant d'intervalles définis. La couleur et la mélodie *parlées* ne sauraient donner de représentations directes; le mot reste un concept, il n'est jamais une lumière ou un son.

Le poète, dirais-je enfin, se retrouve et s'admire plutôt dans la peinture que dans la musique. Les peintres qui s'inspirent de lui demeurent, à son égard, des illustrateurs; mais les musiciens, depuis longtemps, ont cessé d'être des interprètes dociles. La peinture peut être son alliée; la musique sera toujours sa rivale.

IV

Préciser le rôle de la mémoire auditive dans l'orateur serait assez hasardeux. L'importance de ce rôle change certainement avec les individus. Je laisse de côté, ici, les procédés mnémoniques singuliers. Galton [1] cite un membre du Parlement anglais qui lisait ses discours, à la tribune, sur les pages du manuscrit absent, hésitant même aux passages raturés. De tels cas sont instructifs, parce qu'ils font bien saisir les

1. *Inquiries into human faculties*, etc. — Un professeur m'a raconté avoir jadis traduit en français un assez long discours de Lord Dufferin, écrit par celui-ci en sa langue. Lord Dufferin apprit par cœur dans la nuit le texte français et le débita le lendemain, en public, sans commettre plus de deux ou trois fautes. L'oreille et la voix auraient *eu le plus de part* dans ce tour de force.

divers aspects du travail cérébral; mais on ne peut pas dire que l'orateur a la mémoire des yeux plutôt que celle de l'oreille, et la caractéristique professionnelle comporte plusieurs modes possibles. La différente contribution des images visuelles et auditives apporte pourtant sa marque au génie du tribun, de l'avocat, dans le geste, l'intonation, et jusque dans la rhétorique. C'est un point de vue tout autre.

Berryer, par exemple, recherchait avidement toutes les jouissances de l'oreille. Il se plaisait à faire causer les femmes. Il eut toujours un vif attrait pour la personne et les œuvres de Rossini. Ce qui le rapprocha de Delacroix, « c'est que, nous dit Mme Jaubert[1], pour le peintre comme pour l'orateur une passion musicale véritable mêlait cet élément (la musique) à tous leurs plaisirs. » Mme Jaubert note d'ailleurs l'impuissance de Berryer à comprendre la peinture : pour lui, dit-elle, « c'était lettre close ». Dans sa jeunesse, « électrisé par le talent des Contat et des Fleury », il s'était cru une vocation pour le théâtre. Il se laissait séduire à la parole du prédicateur en chaire, et ne rêvait que de ces triomphes-là. Les seuls orateurs à la façon de Berryer sont des artistes. L'étude des inflexions de la voix humaine a enrichi leur mémoire d'images variées, qui s'incorporent à leur pensée même et passent dans le jeu de leur organe.

Lamartine aimait aussi les cadences de la parole. Il avoue avoir pris plaisir, dans ses jeunes années, à la sèche *Henriade*. « Ce n'était que l'amour du son,

1. *Souvenirs*, ouvrage cité plus haut.

dit-il, mais ce son était pour moi une musique. » Les vers de La Fontaine le choquaient ; il les trouvait « inégaux, sans symétrie ni dans l'oreille ni sur le papier[1]. » Qu'il ait eu le don oratoire, cela n'est pas pour nous étonner. Ses vers sont parlés. La rime riche n'eût rien ajouté à l'allure de sa poésie : il n'en est point en notre langue qui possède à ce degré l'abondance épique et porte en elle une mélopée. « Son style parlé, juge très bien un récent critique[2], se présente avec les mêmes caractères que son style écrit... Fréquemment (ses discours) se déploient en des périodes d'une étendue puissante et heureuse qui rappellent les larges strophes à rimes répétées de ses poésies. Ils vont quelquefois d'un cours un peu incertain qui laisse la pensée s'amollir tandis que la parole continue toujours... »

Hugo avait rêvé de succès oratoires. Mais ses discours sentaient l'encre ; sa phrase hachée ne coule pas.

1. Préface aux *Premières méditations poétiques*. Edition Hachette, Furne et Pagnere, 1860.
2. Ch. de Pomairols, *Lamartine*, p. 298 (Paris, Hachette, 1889).

CHAPITRE IV

MÉMOIRE ÉMOTIONNELLE

I

Il n'est pas d'émotion morale qui n'implique et n'évoque des images sensorielles : images de la vue, plaies, grimaces ; de l'ouïe, cris, sanglots, rire ; du toucher, le corps palpitant, la peau brûlante ou fraîche ; de l'odorat, odeur de certaines parties du corps, parfums ; du goût, la saveur âcre d'une plante, la douceur d'un mets recherché, etc. ; et enfin, des sensations internes. L'émotion, à vrai dire, sans ces images, ne laisserait pas de souvenir, et l'événement originel n'a pu toucher l'âme que par le chemin des sens. Certaines perceptions peuvent ne pas aboutir à l'émotion ; c'est alors un cas de perversion morale et morbide, dans le meurtrier, le fou qui tue, ou d'habitude professionnelle, dans le médecin, le prêtre au chevet du moribond. Mais l'émotion enveloppe toujours de la perception ; la trame en est faite d'états sensoriels et cœnesthésiques qui ont laissé des images.

La vivacité de ces dernières explique la disposition

à se représenter avec énergie un état affectif, et l'on se convaincra aisément, à l'égard des artistes, qu'elles prédominent en effet dans leur mémoire émotionnelle.

Les peintres, les poètes, sont en général des hommes impressionnables, mais surtout à imagination vive, capables de s'émouvoir fortement au souvenir d'événements véritables ou transformés par la fiction. Cela résulte de leur tempérament habituel. A peine est-il besoin de le rappeler. Mais l'organisation particulière de leur mémoire acquise — ou mémoire de métier — a cette autre conséquence, parfois très accusée, de les incliner à la poétique comédie du sentiment. Leur sensibilité pourra paraître la plus forte quand ils « imaginent » ; ils seront émus après le coup : chauds de tête plus que de cœur, selon l'expression populaire.

Je ne dirai pas que l'artiste, dès l'enfance, est disposé mieux qu'un autre à remarquer et à se représenter vivement les attitudes, les gestes, en un mot, l'expression des sentiments. Car, ici, ce n'est pas l'enfant qui se révèle poète ou peintre, mais le peintre et le poète qui demeurent des enfants.

Nos bambins écoutent à peine les histoires du « guignol » et les boniments burlesques des « chevaux de bois » : le comique d'action, voilà ce qui les fait rire. Au théâtre, remarque Bernard Pérez [1], ce qui intéresse d'abord jeunes filles et jeunes garçons, ce sont les costumes et les poses ; ils saisissent le ri-

1. Voyez Bernard Pérez, *L'Art et la Poésie chez l'enfant*, p. 223 et 224 (*Paris*, Alcan, 1888), et mon Journal d'un Philosophe, p. 85.

dicule extérieur, peu ou point le ridicule moral. Les plus superficiels des peintres n'en restent pas là. L'intérêt qu'ils prennent aux choses est autrement complexe, et leur observation pénètre davantage. Encore sont-ils enclins, par métier, à relever constamment l'image du geste dans leurs souvenirs affectifs, à porter leur attention sur le signe au moins autant que sur la chose signifiée.

Chez l'enfant, une mimique particulière, et imitée de la personne qu'il voit souffrir, nous montre qu'il éprouve de la pitié. Qu'on se figure, écrit Oelzelt-Newin, un enfant mal disposé pour l'imitation, autant dire pour la reconnaissance de la douleur, il sera faiblement disposé à la sympathie. « Un œil exercé, comme celui du peintre, à distinguer les nuances de la physionomie, favorise aussi, ajoute-t-il, la connaissance de la douleur[1]. » Le « bon cœur » de l'artiste tient à d'autres causes encore, et n'exclut pas d'ailleurs, nous le savons[2], un genre singulier d'indifférence.

On rapporte que Talma, lorsqu'il éprouvait quelque peine, se mettait d'instinct, en vue de son art, à réfléchir sur les gestes par lesquels ses sentiments se manifestaient au dehors. « Excellent moyen, remarque Fouillée[3], pour les métamorphoser en pensées froides. » De même, les peintres retrouvent la couleur de l'émotion, que le souci d'en noter les signes avait peut-être tempérée dans le moment, par le rappel des

1. A. Oelzelt-Newin, *Ueber sittliche Dispositionen*, p. 59 (Graz, Leubschner, 1892).

2. *Psychologie du Peintre*, chap. II et III de la IVe partie.

3. *Le tempérament physique et moral*, in *Revue des Deux-Mondes*, 15 juillet 1893.

images qui l'expriment. Beaucoup, il est vrai, ne poussent pas loin leur analyse ; ils ont des schémas tout faits pour la prière amoureuse, la colère, la peur, l'extase, et les reproduisent avec des grossissements souvent maladroits, faute d'une étude patiente. Ils n'en sont pas moins des observateurs à leur manière. La coloration, l'attitude, la grimace, à défaut du trait discret et juste, c'est là ce qui les intéresse et garde le premier plan dans leur mémoire. Le plaisir des yeux est cruel toute la vie.

Millet parle, dans ses lettres, de « la façon inattendue et toujours frappante » dont vous apparaît « une pauvre figure chargée d'un fagot », qu'on voit « déboucher d'un petit sentier ». Bastien-Lepage discerne à merveille que les Arabes, sous le burnous et la chemise, ne ressemblent cependant pas l'un à l'autre. « Il semble, écrit-il, que chacun d'eux, à tout moment, donne à son vêtement, par la façon de le draper, la situation de sa pensée. C'est encore le triomphe de la bête vérité sur l'arrangement et le convenu. Le triste, qu'il le veuille ou non, malgré lui, n'est pas drapé comme le gai. »

Des traits de ce genre se rencontrent rarement sous la plume d'un littérateur. Le poète n'a pas les images du peintre. Si impressionnable qu'il soit pourtant, l'émotion la plus vive se transforme aussi pour lui en un état de conscience tranquille, dont il restera le maître. « Sentir trop vivement, a dit Balzac, au moment où il s'agit d'exécuter, c'est l'insurrection des sens contre la faculté. » Le poète s'attache donc, par besoin et habitude, à l'effet, aux mots ; il ne vibre pas *sans que le* souci de la mise en œuvre prenne son at-

tention[1]. Ainsi tend à s'organiser en lui un système de mémoire où prédomine l'aspect dramatique, le moyen verbal du sentiment, quand c'est, chez le peintre, l'aspect plastique et le rendu visuel. La situation est la même, ou à peu près, et se trahit souvent par un frappant contraste entre la chaleur qu'on met dans la fiction et la froideur qu'on garde dans la vie. Mais cette dernière conséquence est un trait du caractère, dont je n'ai pas à parler.

Le contenu moral du fait ne saurait, en somme, prévaloir absolument, chez les artistes, sur le contenu sensoriel, couleur et forme, rythme et parole. Quelques-uns en viennent même à subordonner tout-à-fait le sentiment à la sensation, au procédé, et l'histoire nous montre une oscillation constante dans la valeur émotionnelle de l'art.

Par l'émotion surtout, le peintre confine au poète ; le gros public ne s'y trompe pas, et les différences qui le frappent entre les artistes sont d'abord des différences « sentimentales ». Il est des peintres, en effet, qu'on a spontanément appelés poètes : Léonard, plus que Titien ; Albert Dürer, plus que Rubens ; Rembrandt, Murillo, et non pas Velasquez ou Boucher; Gainsborough, mieux que Reynolds ; Delacroix, Millet, plutôt que Courbet ou Ingres. Mais tous ceux-là restent ou franchement peintres ou suffisamment poètes. L'excès consisterait, soit à réduire l'art à n'être qu'un moyen et la traduction équivoque d'un état d'âme ou poétique ou moral, soit à le borner à

1. Veuillot, à propos des pièces écrites par Hugo sur la fin si triste de sa fille, lui avait jeté le nom, injurieux sans doute, de faux père.

ses fins d'exécution, au point qu'il pourrait parler aux yeux sans jamais toucher le cœur. Les préraphaélites vont dans un sens, les impressionistes dans l'autre, et leur faux principe entraîne ces écoles-là jusqu'à l'absurde.

On ne conçoit pas l'artiste sans la passion qui communique la vie aux images pittoresques. Une des qualités qui distinguent les peintres de race des peintres « appliqués », c'est la profondeur de l'émotion. Richard Muther oppose justement, à cet égard, Delacroix à Delaroche. « Celui-là, écrit-il, avait le don de la vue intérieure ; il ne peignait que les choses qui l'avaient *empoigné* et avaient pris une forme précise dans son imagination. Tandis que l'orgue jouait le *Dies iræ*, il eut la vision de sa *Pietà*, cette œuvre puissante que la force de l'expression approche presque de Rembrandt... Delaroche n'avait rien de cette passion ; il peignait ses meurtres avec la férocité d'un Miéris. » Delacroix, poursuit-il, saisit partout l'essentiel, donne à chaque scène son caractère poétique ou religieux. Deux lignes lui suffisent pour arriver à une impression profonde. Devant ses tableaux on ne pense pas au costume, etc. Même jugement sur Couture. « Ses Romains, écrit Muther, ne font que poser, et s'ennuient dans leurs poses classiques. Sa *Décadence* était l'œuvre d'un décadent du classicisme. Que n'eût pas fait Delacroix d'un pareil thème [1] ! »

La chaleur du sentiment n'est pas moins indispensable au poète. Nous l'exigeons de lui surtout, parce

1. Richard Muther, *Geschichte der Malerei in Neunzehnten Jahrhundert*, t. Ier, II, 12. ouvrage précité.

que le mot, qui est l'instrument de sa musique, est aussi l'expression directe, consciente, de la joie et de la douleur humaine. Les poètes diffèrent assez entre eux pour la valeur qu'ils donnent à la perception ; on les classerait même, à ce point de vue, en deux groupes bien distincts.

« En général, disait Gœthe à Eckermann, ce n'était pas ma manière, comme poète, de chercher à incarner une abstraction. Je recevais dans mon âme des impressions de mille espèces, physiques, vivantes, séduisantes, bigarrées, comme une imagination vive me les offrait ; je n'avais plus comme poète qu'à donner à ces impressions, à ces images, une forme artistique, à les disposer en tableaux, à les faire apparaître en peintures vivantes, pour que, en m'écoutant ou en me lisant, on éprouvât les impressions que j'avais éprouvées moi-même. »

« J'étais né, écrit tout autrement Lamartine [1], impressionnable et sensible. Ces deux qualités sont les deux premiers éléments de toute poésie. Les choses extérieures à peine aperçues laissaient une vive et profonde empreinte en moi ; et, quand elles avaient disparu de mes yeux, elles se répercutaient et se conservaient présentes dans ce qu'on nomme l'*imagination*, c'est-à-dire la mémoire, qui revoit et qui repeint en nous. Mais, de plus, ces images ainsi revues et repeintes se transformaient promptement en sentiment. Mon âme animait ces images, mon cœur se mêlait à ces impressions. J'aimais et j'incorporais en moi ce qui m'avait frappé. »

1. *Préface aux Premières méditations poétiques.*

Ainsi le poète restaure ou compose le tableau pour évoquer le sentiment ; ou bien il dissout, en quelque sorte, la sensation dans le sentiment, et revêt les choses de sa propre couleur émotionnelle. La mémoire des faits sensoriels sera précise dans le premier cas, elle sera vague dans le second, et cela apparaît en effet si l'on compare, pour en rester à notre littérature, Hugo avec Lamartine, Alfred de Musset avec Gautier.

Ch. de Pomairols[1] a fait voir que l'imagination de Lamartine exerçait, sur les données sensorielles, une sorte d'atténuation, d'allégement, et pour ainsi dire de sublimation. « Les comparaisons, dit-il, interviennent dans sa poésie, non pas comme d'insistantes et serviles copies de la réalité, mais comme des allusions légères d'un esprit qui plane sur la nature. Il choisit spontanément

Tout ce qui monte au jour, ou vole, ou flotte, ou plane,

parce que, occupé avant tout de l'âme, il se plaît à retrouver au dehors les attributs de légèreté, de souplesse, de transparence de l'élément spirituel. » Et aussi, ajoute Léopold Mabilleau[2], « parce que, habitué à promener sur toutes choses un regard superficiel et vague, ses yeux n'ont gardé du monde matériel aucune forte empreinte qui puisse l'halluciner. » Nous savons par ailleurs à quelles figures extravagantes son hallucination pouvait conduire Hugo, plus subjectif à certains égards que Lamartine,

1. *Ouvrage cité*, p. 112.
2. *Ouvrage cité*, p. 125.

et il est arrivé à celui-ci de peindre assez exactement pour garder à une scène son fond de pleine réalité.

La poésie, on ne le dira jamais trop, est en chemin de se compromettre, dès qu'on y veut faire prévaloir la faculté pittoresque. Si le vague des perceptions est un écueil, le sacrifice du sentiment et de la pensée est pire encore. Musset se relève, où Théophile Gautier tombe. Un poète uniquement peintre plaquerait les mots sans avoir égard au sens. Cela se trouve dans la poésie des dégénérés. Max Nordau[1] n'hésite même pas à dénoncer pour un signe de dégénérescence l'*impassibilité* dont se targuaient les Gautier, les Baudelaire, et qui n'est, au moins chez ce dernier, qu'indifférence ou impuissance morale. J'entends par là un vice affectif et intellectuel à la fois, qui ne permet, ni de se représenter et sentir le mal d'autrui, ni de généraliser les faits moraux et de s'élever à l'idée abstraite qui est le contenu moral de l'émotion. C'est un fait frappant aux périodes de décadence, que la réduction excessive des sentiments sociaux et largement sympathiques au profit du *moi* passionnel, et, pour employer ce mot nouveau, d'un « égotisme » raffiné, qui trahit un état pathologique.

A cet état correspond un choix singulier d'adjectifs et de métaphores. On puise des images dans les sens inférieurs, et celles tirées de l'odorat, en particulier, prennent une fréquence qui s'explique par l'acuité maladive de la sensibilité, ou mieux encore par les

1. Dans son remarquable ouvrage, *Entartung*, dont une bonne traduction française, par A. Dietrich, vient de paraître sous le titre de *Dégénérescence* (Paris, F. Alcan, 1894).

anomalies, les perversions sexuelles[1]. L'épithète devient aussi de plus en plus subjective, c'est-à-dire qu'elle ne peint pas l'objet, mais relève certaines qualités fuyantes qui affectent le sujet. Je trouve au hasard, par exemple, dans un roman de la *Revue des Deux-Mondes*, l'odeur « molle » des lilas : cet adjectif ne s'applique guère à la senteur amère et forte de la fleur ; mais elle s'accorde avec l'état d'âme du personnage, et ajoute à l'effet voulu d'avachissement moral, où nos héros modernes cherchent leur gloire. Les figures, enfin, deviennent énormes, et déjà, dans Hugo, la disproportion de l'objet avec l'image est souvent choquante.

On feuilleterait tout La Fontaine sans y rencontrer cet emploi au rebours de l'adjectif et ces déviations et grossissements de la métaphore, si propres à la littérature mesquine d'aujourd'hui. Les perceptions déformées, les sensations internes maladives, arrivent à constituer un système de mémoire anormal, dont les conséquences se feront sentir dans le jeu de l'imagination.

II

La plupart des remarques précédentes conviennent aux musiciens. Ils sont nés impressionnables, et

1. M. Nordau relève dans Zola la coprolalie, le goût des obscénités, des images de luxure, etc. Il note la même prédominance de l'odorat (avec préférence pour les mauvaises odeurs) et le rapport de celui-ci avec la vie sexuelle, dans Baudelaire, dans Huysmans, Barrès, et *autres minces* personnages (t. II, p. 454 et suiv.).

possèdent, eux aussi, le pouvoir de réveiller rapidement des sensations simples ou complexes, des émotions qui ont laissé une trace dans leurs centres nerveux. Mais leur manière propre de réagir, qui est un effet de la nature et de l'exercice, modifie la composition de l'image émotionnelle. L'élément auditif y a une part principale. Les sentiments forts tendent chez eux à se traduire, et par conséquent se fixent, dans la langue des sons. Il se forme ainsi dans leur cerveau des couples vivants, et, grâce à la répétition d'états affectifs qui diffèrent ou se ressemblent, des types sur lesquels l'invention musicale trouve à construire.

« Quel heureux expédient de la pudeur, écrivait Grétry[1], d'oser dire avec des sons ce qu'à peine le cœur ose s'avouer ! » Un autre passage de lui[2] montre assez bien, et la propriété des idées musicales, et l'agglutination de l'idée à des impressions accessoires qui ont pu jouer le rôle d'excitants :

« On dira peut-être qu'il faut conserver par écrit celles qui, rejetées à présent, peuvent devenir précieuses pour l'avenir. Je ne conseille à personne de faire ce magasin ; je crois que l'imagination se nourrit des idées qu'on écarte, en attendant qu'elles conviennent à un autre sujet ; mais les écrire serait en débarrasser la mémoire, et par conséquent l'appauvrirait. Les fibres du cerveau conservent longtemps les impressions que le sentiment a produites ; et quoiqu'elles semblent éteintes, soyons sans inquiétude : dès qu'un sujet, etc. — Voici l'expédient dont je me

1. *Mémoires*, ouvrage cité plus haut, t. III, p. 110.
2. Tome Ier, *pages 307 et 308.*

suis servi pour me rappeler, avec pleine intelligence, un trait de chant presque oublié. Si je puis me souvenir dans quelle situation physique ou morale j'étais alors, si, par exemple, j'étais à la campagne, travaillant, un beau soir d'été, seul dans ma chambre, jouissant d'une perspective agréable ; si je puis, dis-je, me rappeler qu'en une semblable situation j'ai créé un trait de chant que j'ai perdu ensuite, c'est en me transportant en réalité ou en idée dans un lieu de même aspect, que je suis certain de retrouver le trait que je chercherais peut-être en vain dans un autre lieu. »

« Mme Ertmann, lisons-nous dans une lettre de Mendelssohn [1], me dit aussi que lorsqu'elle perdit son dernier enfant, Beethoven, pendant assez longtemps, ne voulut plus mettre le pied dans la maison ; enfin il l'invita à venir chez lui, et lorsqu'elle arriva elle le trouva au piano. Beethoven se contenta de lui dire : « Ces notes vont parler pour moi. » Il joua sans discontinuer pendant une heure ; sa musique, ajoutait Mme Ertmann, parvint en effet à tout me dire et finit par me consoler. »

Oelzelt-Newin [2] emprunte aux biographies du maître les traits suivants, qui viennent ici à leur place. « Beethoven disait un jour de Klopstock : « Toujours *maestoso, ré bémol majeur* », et une autre fois : « Vous avez écrit en *la dièse majeur*, mais comme ce ton m'a paru très peu naturel, et répondre si peu à votre *Amoroso*, qu'il se trouverait

1. Datée de Milan, 1831. *Lettres*, ouvrage précité.
2. *Ueber Phantasie-Vorstellungen*, p. 22 et suiv., ouvrage précité.

plutôt changé en *Barbaresco*, j'ai transposé le lied dans le ton convenable. »

Berlioz écrit[1], parlant de sa Camille, qui devint bientôt Mme Pleyel : « Je t'adore, je te bénis, je *t'aime en un mot*, plus que la pauvre langue française ne peut le dire; donnez-moi un orchestre de cent musiciens et un chœur de cent cinquante voix, et je vous le dirai. »

Schumann se connaît passionné et trop sensible[2]. « L'heure, écrit-il à sa mère, où l'on se sépare des êtres aimés et leur dit adieu, donne à notre âme l'accord mineur attendri et mélancolique, qui résonne d'une façon non commune. » Le Rhin évoque pour lui des accords forts de vieille Allemagne; « Heidelberg a une tonalité douce, chantante, provençale. » Déjà, vers l'âge de huit ans, il s'amusait « à esquisser des espèces de portraits musicaux, en retraçant, au moyen de diverses tournures de chant, de rythmes variés, les nuances morales et jusqu'aux allures physiques » de ses jeunes camarades d'école. « Il arrivait ainsi parfois, dit-on [3], à des ressemblances si frappantes, que tous reconnaissaient, sans autre désignation, la physionomie indiquée par ces doigts novices, que guidait déjà le génie. »

De tels exemples font voir la disposition du musicien à transcrire spontanément dans la langue des sons les sentiments dont il est pénétré, et jusqu'aux impressions banales auxquelles un homme ordinaire

1. *Lettres intimes*, ouvrage précité.
2. *Jugendbriefe*, Mitgetheilt von Clara Schumann (Leipzig, 1885). Voy. lettres à Flechsig, 1827 ; à sa mère, 1828 et 1829.
3. Baron *Ernouf*, *Compositeurs célèbres* (Paris, Didier, 1888).

n'a pas coutume de s'intéresser[1]. Nous avons signalé pareil travail dans les peintres, les poètes. C'est par là qu'une aptitude spéciale marque son empreinte sur la construction des souvenirs et modifie même, à un certain degré, la nature morale tout entière.

L. Dauriac a distingué, dans la psychologie du musicien, deux degrés inférieurs, qui seraient représentés par l'amateur et le virtuose. La virtuosité, nous le savons, prépare la mémoire ; elle fournit des associations auditives et musculaires, un matériel complexe qui enferme en soi la possibilité de développements nombreux. Elle touche donc à l'invention par plusieurs côtés. Chez l'amateur, la sensation musicale est très mélangée ; l'émotion littéraire y garde un rôle important : d'où le plaisir ressenti à la musique dramatique. Le drame — y compris la vue de la scène — alimente le courant nerveux et agit par contre-coup sur la tension des centres auditifs. La parole chantée reste toujours plus accessible à l'ignorant que la musique purement instrumentale.

Chose étrange, mais qui s'explique bien par la complexité des aptitudes, il existe des sujets capables de solfier à première vue, qui ne sont que faiblement disposés à l'émotion musicale. Il ne manque pas de personnes, au contraire, chez lesquelles l'émotion est forte, la mémoire analytique médiocre et, en appa-

1. Saint-Saëns raconte qu'il jouait un jour dans une chambre, avec sa mère, lorsqu'on introduisit un visiteur dans la pièce voisine. Il s'était mis à l'écouter marcher, et dit au bout de quelques secondes, avec le plus grand sérieux : « Ce monsieur fait en marchant une noire et une croche. » Et il est de fait que le visiteur marchait d'un pas *inégal*. — *Hugues* Imbert, ouvrage cité plus haut.

rence, nulle. De toute façon, une perception fine, spécialisée, peut aller avec une machine nerveuse peu délicate par ailleurs. Un ouvrier habile à discerner les nuances des fils et des laines ne jouit pas nécessairement à la vue d'un bon tableau. On peut être actif pour la perception, émoussé pour l'émotion, et partant mal disposé à trouver son plaisir dans l'art.

III

Renouvier[1] dénonce ce qu'il y a de factice dans les discours prononcés par Hugo sur les tombes, et dans ses lettres écrites sur des questions d'humanité. Mais il fait observer aussitôt que l'artiste, et surtout l'artiste de la parole, « que ce soit sur la scène ou hors de la scène, est, sur le point capital, assimilable à l'acteur ». « Il est dans la nature des choses, ajoute-t-il, et c'est d'ailleurs une véritable exigence professionnelle, que l'émotion de l'acteur ne soit pas semblable à celle de l'intéressé direct dans les événements de la vie. »

Nous retrouvons donc chez les orateurs, les avocats d'assises entre autres, ce genre savant d'indifférence, qui n'exclut pas toute sensibilité active, mais assure l'empire de la raison et permet de passer à volonté d'une émotion à l'autre, de se représenter avec force un état affectif et de l'imposer à ses auditeurs par d'habiles artifices. Quand certains hommes s'échauffent, nous sentons bien qu'ils ne se grisent

1. Ouvrage cité plus haut, p. 256.

que de leur parole, et que leur chaleur n'a pas d'aliment dans les entrailles. Au-dessous d'un certain niveau, l'avocat pérore, déclame, et ne rend plus que du bruit.

L'orateur politique, en général, met plus de lui-même dans ses discours, sinon toujours par conviction, au moins parce qu'il y engage sa personne. Un Guizot, de mine si froide, un Thiers, homme d'esprit peu sensible, ont leur ardeur de tribune : quelque haine ou quelque sympathie, de l'aversion ou du désir, percent à chaque moment dans leur langage ; ils ont une manière d'imaginer leurs arguments, qui signifie une attitude offensive ou défensive ; leur pensée ne marche guère dans l'abstraction tranquille, mais elle livre bataille contre des individus, ou pour des intérêts supérieurs.

L'ironie, où excellait le second Pitt, était chez lui la forme de la passion ; une forme qui ne la rendait pas communicative, et que Berryer a dédaignée. Pitt imposait, on l'a dit ; Fox, son rival, entraînait. Fox avait l'enthousiasme de la conviction. « Jamais orateur n'a mieux conservé la raison dans la passion, ou porté plus avant la passion dans la raison[1]. »

Un critique anglais[2] signale la « passion religieuse » que M. Gladstone apporte dans toutes les questions, celle du *Home rule*, par exemple, comme s'il s'agissait là d'une affaire de pur sentiment moral. « Cela, dit-il, fait sa grande force. Le caractère de son éloquence, aussi bien que de la plus haute éloquence

1. Ch. de Rémusat, *L'Angleterre au* XVIII[e] *siècle, Etudes et portraits*, t. II, p. 585 et suiv. (Paris, Didier, 1856).
2. *Richard Holt* Hutton, *in The Contemporary Review*, may 1894.

de tout grand orateur, est qu'elle identifie tout le cœur et l'esprit de celui qui parle avec la cause pour laquelle il parle, et qu'un adversaire honnête ne trouverait pas d'autre expression que la sienne. C'est l'art le plus élevé de l'orateur, de nous transporter du domaine de la froide raison dans celui où les émotions chaudes et ardentes d'un puissant esprit comptent plus qu'aucun argument. »

Pas d'art oratoire, donc, sans sobriété et discipline; mais pas d'éloquence sans passion. Le vrai orateur est un artiste, et la vie des images est soumise en lui à certaines conditions que nous avons vues dans le poète. Il associe le plus souvent une émotion à la mémoire du fait intellectuel; il est imaginatif, impressionnable. « Pour être orateur, écrit Mosso, il faut être nerveux. L'excitabilité exagérée qui fait trembler, la dépression apparente de l'organisme, deviennent en réalité un avantage pour l'orateur, car l'éloquence découle plutôt du sentiment que de la pensée. Cicéron éprouvait cette agitation plus que tout autre[1]. »

Cormenin disait déjà, parlant de Berryer, qu'il rabaisse peut-être : « Les orateurs n'ont pas la vue aussi longue... Ils s'absorbent, ils s'épuisent dans les passions et les préjugés d'un moment... Ils se contentent de rendre admirablement sur l'instrument de la

1. A. Mosso, *La fatigue intellectuelle et physique*, trad. P. Langlois, p. 135 (Paris, F. Alcan, 1894). — Encore dans Mosso, p. 145 : « Les improvisations des orateurs qui arrivent à dominer toute une assemblée ne peuvent pas durer plus de quelques minutes. C'est ce qui arrivait à Mirabeau, qui s'épuisait très rapidement, et il n'aurait du reste pas pu faire autrement... parce que l'émotion perd en partie ses effets quand elle se *prolonge trop* longtemps. »

parole le son du jeu que leur oreille écoute. » Et cela est vrai du plus grand nombre. La parole peut n'être aussi que l'expression calme et simple de la pensée. Mais on dit alors d'un homme qu'il parle bien, et non pas qu'il est un orateur. La passion a des tours, des images, que la raison seule ne trouverait pas ; elle imprime sa marque sur la pensée, comme elle met son éclat et son timbre dans la voix.

Les milieux, la nature des intérêts, changent. La chaire, le barreau et la tribune ont leur éloquence particulière. L'emploi de la rhétorique même a varié. L'orateur, lui, garde son caractère professionnel, sa constitution cérébrale, sa mémoire. La seule différence intéressante, au point de vue psychologique, se fonderait sur la proportion inégale où se rencontrent, dans les individus, l'émotion et l'intelligence, la sensation et le jugement, les qualités de l'artiste et celles du penseur ou de l'homme d'État.

CHAPITRE V

MÉMOIRE INTELLECTUELLE

I

L'émotion dominante fait l'artiste, peintre, musicien, poète, orateur même ; l'idéation dominante, le savant. La mémoire intellectuelle sera donc faible chez les premiers, ou du moins peu cultivée. Nos études sur le vif justifient amplement cette conséquence.

Dans les peintres, je l'ai montré ailleurs [1], la mémoire scolaire, bonne ou assez bonne, reste bornée aux figures de choses et aux mots ; elle s'exerce sur les perceptions mêmes, et ne s'étend pas à leurs symboles ; elle n'est pas faite, comme la mémoire scientifique, de concepts ou relations coordonnés. Leur faculté rétentive, à l'égard des rapports purement abstraits, est en général courte et insuffisante. Si l'histoire les attache, c'est par l'anecdote, les mœurs, le costume, plus que par la liaison profonde des causes et des effets. Ils ne se plaisent guère aux

1. *Psychologie du Peintre*, notamment IIIe partie, chap. III.

sciences de la nature, et pas du tout aux mathématiques. Leurs auteurs préférés sont les poètes, les romanciers. Ils appartiennent, en un mot, au type « concret »; dans lequel l'image est puissante, l'idée faible. Le peintre se réjouit de la diversité que la nature offre aux yeux, et sans laquelle, pour lui, elle n'aurait plus de charme; le savant vise à l'unité, à la simplification, où seulement il peut la saisir. Dès que les peintres s'intéressent aux spéculations de la science et de la philosophie, croyez bien que leur passion ne s'y enferme pas, et que ce qui les frappe, ce n'est pas le fond, mais surtout le décor émotionnel.

Cela est aussi vrai du musicien, quelques différences qui le séparent du peintre. Ces différences tiennent d'abord à la nature du sens prédominant et au mode d'expression de chaque art. Si la vue et l'ouïe nous mettent également en communication avec le monde extérieur, la vue laisse les choses exister en dehors de nous; elle est un sens objectif. L'ouïe est plutôt un sens subjectif; l'impression qu'elle nous transmet est comme détachée des objets, elle ne nous tire pas aussi franchement hors de nous-mêmes. Il en résulte que les auditifs sont moins dissipés que les visuels, et, tout exclusifs ou absorbés dans leur art que soient les musiciens, ils restent aussi plus capables de réflexion soutenue, et peut-être moins rebelles à la représentation abstraite des choses. Le monde ne leur apparaît pas, autant qu'aux peintres, un spectacle dont l'analyse dissiperait la *magie*.

Il serait bien hasardeux d'ajouter que la perception des gammes sonores suppose, mieux que celle des gammes colorées, une sorte de calcul inconscient. Les sons et les couleurs résultent, on le sait, de différences extérieures dans la longueur d'onde, et les mots mêmes dont on se sert en physique, réflexion, réfraction, interférence, sont communs à ces deux ordres d'excitants, le son et la lumière. Tout au plus pourrait-on alléguer que les rapports numériques sont plus directement appréciables dans les sons, et nous aurions là une explication vague de ce fait, que les musiciens ne répugnent pas d'ordinaire, comme les peintres, aux jeux de combinaison, aux chiffres, à la mesure.

L'ouïe, d'autre part, est liée à la parole, et la parole l'est à la pensée. La musique est donc, par là, très voisine du langage. A ses débuts, elle s'en sépare à peine. Certains chansonniers, musiciens toujours primitifs, composent l'air en même temps que les paroles, comme si, pour eux, la note, avec sa hauteur et sa durée, substituait vraiment le mot dans la phrase qui traduit leur sentiment. Le peintre qui veut rendre une émotion en cherche les équivalents dans des accords de couleur et dans le sujet de son tableau ; mais sa figuration n'est jamais « parlante » que pour les yeux. Le musicien trouve sur son instrument des rires et des sanglots, des voix calmes ou passionnées, douces ou terribles ; les accords de sons s'adressent à l'oreille et nous donnent, en quelque sorte, le matériel verbal élémentaire de nos états affectifs. Les accents de la voix humaine, qui se reconnaissent dans la musique, sont les plus propres à éveiller l'é-

motion même qu'ils servent à traduire, et c'est probablement la meilleure raison de la grande puissance de cet art, puissance qui s'augmente encore de nombreuses associations héréditaires.

Quel peintre aurait pu, aussi bien que Beethoven ou Chopin, exprimer et consoler, avec la plus riche palette, la douleur d'une mère qui a perdu son enfant ? Le tableau ne parle qu'un moment ; la musique développe sa phrase, et a le temps pour elle. Ce passage de Mendelssohn est bien caractéristique : « La musique, écrivait-il à Souchay[1], est plus définie que la parole, et vouloir l'expliquer par des paroles, c'est l'obscurcir... Je ne pense pas que les mots suffisent pour cet objet ; et, si j'étais persuadé du contraire, je ne composerais plus de musique. Il est des gens qui accusent la musique d'être ambiguë, et qui prétendent que les paroles se comprennent toujours ; pour moi, c'est tout le contraire, car les mots me paraissent ambigus, vagues, inintelligibles, si on les compare à la vraie musique, qui remplit l'âme de mille choses meilleures que les mots. Ce que m'exprime la musique que j'aime, me paraît plutôt trop *défini* que trop *indéfini* pour pouvoir y appliquer des paroles. Certes, les tentatives faites pour mettre des paroles sous de telles pensées sont recommandables, mais toutes sont insuffisantes et il en est de même de la vôtre... Si j'avais dans l'esprit des termes définis pour un ou plusieurs de mes *Lieder* (les *Romances sans paroles*), je me garderais de les dévoiler, parce que les mots ont pour telle personne une significa-

1. Du 15 octobre 1841, in Ernest David, *Les Mendelssohn-Bartholdy, etc., p. 106,* ouvrage précité.

tion qui diffère pour une autre; — parce que la musique seule peut éveiller les mêmes idées et les mêmes sentiments dans un esprit comme dans un autre... »

Il ne s'ensuit pas que la musique soit plus apte que la peinture à la traduction d'une idée proprement dite. Elle ne s'adresse qu'à l'âme, dont Mendelssohn nous parle justement. Le mot est un concept, le son n'est jamais qu'un excitant sensoriel[1], et si l'influence des pensées est à noter dans la composition musicale, cette influence, Oelzelt-Newin l'a fait très bien remarquer, s'exerce d'abord en raison des états affectifs qui leur sont inhérents. Beethoven n'a pu donner, dans sa 9e symphonie, qu'une preuve « sentimentale » de l'existence de Dieu, et il n'avait point tort, en cette matière, d'estimer que « la musique apporte une plus haute révélation que toute la sagesse des philosophes ». Les réflexions que suggéraient à Schumann[2] les événements du jour devenaient de simples états d'âme en passant par le clavier. Musique ou peinture, l'art traduit des émotions, il n'exprime pas des raisonnements.

Ainsi l'artiste est amené à transposer continuellement ses états intellectuels en états émotionnels, et ajoute à une disposition native par la longue pratique

1. Le *son* ne paraît pas être un excitant supérieur à la *couleur*, à ne prendre que les effets dynamogéniques, l'équivalent dynamique, pour une note ou un ton *isolés* (Voy. Ch. Féré, *Sensation et mouvement*, ch. VI). Mais peut-être les excitations auditives *combinées* ont-elles plus de puissance, en tenant compte, et des associations formées avec le langage, et de ce fait que la musique agit à la fois par le *rythme* et par le *son* et qu'elle dispose de la durée.

2. *Jugendbriefe*, ouvrage précité, p. 282.

de son art. La prééminence d'un sens — d'un certain rythme des choses — dans sa vie mentale, achève de fixer son caractère. Peintres et musiciens sont des natures « réceptives », et par leur docilité aux impressions du dehors, par la vivacité de leurs réactions, ils se montrent les plus féminins des hommes. Le mot *weicher*, à la fois *mou* et *tendre, sensible*, que Schumann s'appliquait à lui-même, marque bien cette sorte de plasticité, ou passivité, que l'organisation artistique impose à l'être entier.

II

Au point de vue intellectuel, les poètes ne sont pas très différents. Nous ne les voyons pas plus curieux de science que les peintres. Un Léonard, un Gœthe, restent des exceptions. « La poésie, a-t-on dit [1], n'est point la logique, n'est point la raison, et leur est même contraire en ses procédés. »

Victor Hugo, écrit Renouvier, possédait à un degré extraordinaire la vision des choses non présentes, et cette faculté eût pu faire de lui, avec l'étude, un géomètre de première ligne, « si la nature, ajoute-t-il, en lui donnant le pouvoir de reproduction psychique des rapports de figure, lui avait en même temps refusé celui qui s'applique à la représentation émouvante des événements et des sentiments dans le passé et dans l'avenir. » La conception intuitive des relations

1. *Renouvier, Victor Hugo le poète*, ouvrage précité.

d'espace fait le géomètre; mais l'émotion fait le poète, et lui impose à la longue, avec la complicité des sens, un système de mémoire qui le rend indifférent ou inapte à la spéculation pure.

Vanterons-nous dans Hugo le penseur, le « voyant » qu'il a voulu être? Il en faut beaucoup rabattre. Sa conception morale de la vie découle toute de l'enseignement chrétien, et n'aboutit pas à une pratique définie, originale. On reste frappé, en le lisant, de sa soumission à des idées héritées, qui s'allie étrangement à la plus vague métaphysique jacobine, et, pour tout dire, de son infécondité philosophique. Sa pitié, qui était sincère, l'a laissé impuissant à analyser les problèmes sociaux, et il n'a jamais demandé de solutions qu'aux poussées contradictoires du sentiment [1]. Comment pratiquer une sévère critique, avec cette organisation de poète qui assujettit les faits aux formes de la sensibilité, tourne les raisonnements en métaphores, conclut par analogies lointaines et s'abandonne à la divination verbale? Les opinions de Hugo étaient gouvernées par son imagination, et conformes à sa manière d'imaginer. Sa philosophie ne s'approvisionnait pas d'autres images que sa poésie : idées et images qui n'y pouvaient convenir. « Ou pure fantaisie, juge Renouvier, ou sentiment profond, mais alors sans règle [2]. »

1. Lamartine donna jadis dans ses *Entretiens* une étude sous ce titre significatif : *Les Misérables de Victor Hugo, ou Considérations sur les dangers du génie*. — Je me permets de renvoyer le lecteur à ce que j'ai écrit sur la philosophie morale du poète, au chapitre IV de *La Morale dans le drame*, etc.

2. Même jugement dans le *Victor Hugo* de L. Mabilleau, ouvrage précité. « Ses théories politiques et sociales, écrit-il, furent une *simple conséquence* de son système littéraire, de son imagination. »

Une philosophie de la vie, une *sagesse*, qu'il n'est besoin de convertir en formules froides, voilà ce que nous demandons aux poètes et ce qu'ils nous donnent en effet, j'entends ceux qui furent vraiment grands, Homère et les tragiques, Lucrèce, Virgile et Horace même, Dante et Shakspeare, Molière, Gœthe... Des humbles, tels que La Fontaine, y arrivent sans efforts, artistes de pensée hardie, mais de solide bon sens, qui charment, aiguisent et ne troublent pas. La tâche est assez noble pour n'en pas ambitionner d'autre, et nul cuistre n'exigera du *vates* qu'il soit physicien ou homme d'Etat, quand il fait preuve de réflexion et de sens social. On ne reprend les hommes justement que sur leurs vices et les chimères de leur orgueil.

Certains romanciers modernes se jugent mieux qualifiés que les poètes pour réaliser dans leurs ouvrages l'étude « scientifique » de l'homme et de la société. Mais leur critique est aussi insuffisante, à l'ordinaire, que leur savoir est inexact. Leur observation même reste trop souvent superficielle, moins attentive qu'elle ne devrait l'être, et ils suppléent avec une complaisance regrettable à ce qu'ils n'ont point vu par ce qu'ils imaginent. Le souci de paraître profonds analystes, ou médecins consommés, ne leur réussit pas, et gâte leurs dons naturels ; ils en arrivent à ne plus saisir et rendre l'aspect du monde qui vraiment leur appartient. Il semble que les plus fins psychologues, dans le roman, ne soient pas toujours ceux qui en affichent la montre, et quelquefois il y a plus à tirer, pour la connaissance de la vie, des écrivains *simples qui* n'affectent pas les allures du savant.

Tolstoï est un homme de valeur. Mais je ne pense pas que les lecteurs de *Ma Religion* puissent lui accorder une puissante logique. Son œuvre, bien inférieure à celle de Tourguéneff, ne doit point à la justesse de la pensée la faveur dont elle jouit ; l'intérêt en réside surtout dans l'émotion. Le *cas* de l'auteur est plus instructif encore que celui de ses héros.

Ce que nous admirons dans Balzac, ce n'est pas sa science, toujours défectueuse, mais sa grande qualité d'intuition. Pour Zola, *le Docteur Pascal* et *la Bête humaine*[1] ont fait toucher au doigt la pauvreté de son bagage et son impuissance radicale à mettre en œuvre une théorie scientifique. A le voir aux prises avec ces problèmes difficiles de l'hérédité ou de la pathologie mentale, on dirait un jeune chat qui s'embarrasse dans un peloton de fil. Ce qu'il y a de bon dans ses romans ne vient pas des visées peu claires du sociologue, mais de l'honnête labeur du romancier.

Non pas, certes, que le souci des questions sociales ne relève le romancier et n'imprime une marque sur ses ouvrages. Je dis seulement qu'il lui faut rester artiste dans sa manière d'imaginer et ne pas prétendre à une démonstration logique, à une synthèse dogmatique, sous forme de fabulation. Si la fable manque, ce n'est plus du roman, et, dès qu'elle existe, ce n'est plus de la science. L'observation même d'un

1. Lombroso lui-même se déclare « sévère » pour cette dernière œuvre. — « Le *Disciple* de Bourget, écrit le Dr A. Corre (*Préface* à *La Contagion du meurtre* du Dr Paul Aubry) n'est que le produit d'un maître très habile sans doute à dresser des équations philosophiques, mais ignorant de la vie réelle et des exigences d'une collectivité. »

cas pathologique — la *Germinie Lacerteux* des de Goncourt, par exemple — ne saurait jamais fournir qu'une bonne moitié d'étude, et l'abus de ces monographies tristes, où l'écrivain n'aperçoit plus rien d'ensemble, a montré déjà leur inopportunité.

« Eh bien, écrivait George Sand à Flaubert[1], quand nous ne serions absolument que des instruments, c'est encore un joli état et une sensation à nulle autre pareille que de se sentir vibrer. » Puis[2] : « L'art n'est pas seulement de la peinture. La vraie peinture est d'ailleurs pleine de l'âme qui pousse la brosse. — Je crois qu'il leur manque (aux de Goncourt), et à toi surtout, une vue bien arrêtée et bien étendue sur la vie. » Ces remarques judicieuses, jetées au courant de la plume, n'ont pas besoin de commentaire ; elles rendent à merveille ma propre pensée.

L'identité fondamentale de l'esprit n'empêche pas les dissemblances. Nous retrouvons bien en tout homme qui *crée*, savant ou artiste, l'observation, mais non pas des mêmes choses ; les images, mais non pas des mêmes parties ou qualités des objets ; l'imagination, enfin, mais qui ne dispose pas du même matériel et vise à un autre but. Chacun a le doigté de son instrument, et l'on ne change pas d'instrument à volonté.

Les peintres, les musiciens restent, à peu près tous, des indifférents en matière sociale. Le goût de l'action, quand leur nature contemplative ne l'a pas dé-

1. *Lettres de George Sand à Gustave Flaubert*, in *Nouvelle Revue* des 15 fév. et 1er mars 1883. — Lettre de nov. 1866.
2. *Lettre de* 1876.

truit chez les poètes, a rarement un effet utile dans les affaires publiques. Ils n'y interviennent qu'à certaines heures, par brusques poussées du geste ou de la parole; ils échauffent, et ne persuadent point; ils marchent, mais ils ne dirigent pas. Leur prétention à une haute influence — on l'a vu pour Lamartine, surtout pour Hugo — dénonce seulement l'illusion qu'ils se font sur la valeur intellectuelle de leurs procédés, et leurs actes soulignent, en général, la faiblesse qu'ils avaient voulu dissimuler.

III

Trop souvent on le pourrait dire aussi de l'orateur. Jules Favre a été médiocre dans l'action. Gambetta laissait deviner une courte préparation aux affaires sous les brillants de sa faculté maîtresse. Richter et Windthorst avaient plus d'éloquence que le prince de Bismarck.

Au barreau, on fait plus d'estime de l'avocat au civil que de l'avocat d'assises. Il faut à celui-ci de l'émotion, du geste, de la rhétorique; sa plaidoirie porte sur des situations morales, elle exige des procédés oratoires qui confinent au roman ou au théâtre. Celui-là raisonne sur des faits, qu'il réduit à des formules abstraites; il argumente, analyse; sa langue élimine les métaphores, et les images de la vie affective ne jettent pas de broderies sur le tissu de ses raisonnements. Il est, presque toujours, un moindre artiste, un meilleur juriste. Nuls, d'ailleurs, ne seront

d'emblée bons orateurs parlementaires, et peu réussissent à en acquérir les qualités.

Les éloquents, les vrais acteurs de tribune, deviennent rarement de grands politiques. Quelques hommes d'Etat ont eu par surcroît de l'éloquence. Aux uns, les succès d'émotion ; aux autres, le gouvernement réel. Qu'on mette en parallèle Fox et le second Pitt, ou encore Vergniaud et Mirabeau ! Si ce dernier manqua d'autorité, son impuissance vint du caractère, non du génie ; mais le suprême éloge adressé à Vergniaud est qu'il savait « parler avec l'imagination le langage du cœur », et cette faculté-là n'a jamais suffi aux chefs de peuple.

Le pouvoir de la « phrase » décroît, à mesure que l'importance du sujet augmente. L'éloquence, alors, cesse de résider dans la forme, elle passe dans le fond. Le ton s'élève avec la dignité des intérêts et la valeur de celui qui parle. Les parlements, si médiocres soient-ils, ne supportent guère une rhétorique vide. « C'est une immense impertinence, écrivait Thiers à Sainte-Beuve [1], de prétendre occuper si longtemps les autres de soi, c'est-à-dire de son style. Il n'y a que les choses humaines exprimées dans leur vérité... qui aient le droit de retenir le lecteur et qui le retiennent en effet. J'ai vécu dans les assemblées et j'ai été frappé d'une chose : c'est que, dès qu'un orateur faisait ce qu'on appelle une *phrase*, l'auditoire souriait avec un inexprimable dédain et cessait d'écouter. »

En résumé, les orateurs sont des « intellectuels ».

1. Ludovic Halévy, *Notes et Souvenirs*, p. 148 (Paris, C. Lévy, 1889).

Mais on pourrait les classer, à l'égard de l'intelligence, en une série qui nous mènerait des purs artistes de la parole aux hommes d'Etat qui ont eu de l'éloquence. Ces derniers, on ne les étudierait pas seulement comme orateurs; c'est leur esprit qu'il faudrait saisir, et c'est par l'ensemble de leurs dons qu'ils nous intéresseraient. Autre est leur mémoire, autre leur imagination. Ils n'appartiennent plus à la catégorie où se borne ce travail[1].

1. On rapporte (voy. Ch. de Rémusat, *ouvrage précité*) que Fox n'avait point l'esprit *spéculatif*. « Il avait si peu de goût pour l'abstraction, qu'en rendant hommage à Smith et en soutenant ses principes par instinct, il ne faisait aucun cas de l'économie politique. » Ce trait ne lui serait pas particulier, et nous remarquons, chez les orateurs artistes, une résistance à la manière de penser « aveugle ou symbolique », manière familière aux hommes doués d'un grand pouvoir d'abstraction. Ils ont une tendance à « penser par images », qui les rapproche du type concret (voy., sur ce type, Ribot, *Enquête sur les idées générales*, in *Revue philos.*, octobre 1891). — L'éloignement de certains inventeurs, Watt, par exemple, pour les procédés de l'algèbre, n'autorise nullement à les classer dans ce type. Ces inventeurs possèdent en effet un pouvoir de visualisation très remarquable; mais ce qu'ils visualisent, ce sont des rapports de figures, des mouvements idéaux, et non pas des choses simplement vues ou des émotions. Ils travaillent sur des schémas, des abstractions, des symboles.

DEUXIÈME PARTIE

IMAGINATION

Qu'est-ce que l'imagination ? Le mot est significatif, mais il nous trompe en donnant aux images visuelles toute la place [1]. Il existe en réalité plusieurs sortes d'imagination, comme il existe plusieurs genres de mémoire.

La mémoire des mouvements peut être faible, quand la mémoire visuelle est forte ; l'aptitude scolaire peut faire défaut à l'ouvrier pourvu d'une excellente mémoire motrice, au musicien doué au plus haut degré de la représentation des sons. Si bonne que soit notre mémoire générale, elle a ses lacunes, et nous jugerions fort mal certaines personnes, à exiger d'elles la richesse des seules images qui leur manquent.

Ainsi pour l'imagination. Le géomètre a la sienne, qui n'est pas celle du romancier. Le musicien n'imagine pas comme le peintre, ni le peintre comme le poète. Notre système d'images règle notre tendance imaginative. Et cependant l'imagination ne prend pas toute sa force de la mémoire. Celle-ci fournit les ma-

1. *Cela dans toutes nos* langues : φαντασία, imaginatio, Einbildung.

tériaux, mais la mise en œuvre ne dépend pas d'elle seulement. Si l'imagination constructive repose sur l'automatisme, sur le jeu latent des souvenirs, elle a d'autres conditions encore, qu'il faut définir pour l'expliquer elle-même. Je vais essayer de le faire en étudiant rapidement les rapports de l'imagination avec la mémoire, l'exercice, l'intelligence, le tempérament. Nous arriverons ainsi, par une analyse raisonnée du travail créateur, à l'inconnu véritable du problème, au quelque chose de primordial que tous les auteurs acceptent[1], et qui est l'essence même du génie.

1. La vision intérieure et l'apparition soudaine des images, voilà les traits qui, selon Oelzelt-Newin, caractérisent l'imagination. Je ne peux donner d'autre sens à ces deux mots, *intuitivité* (Auschaulichkeit) et *spontanéité*.

CHAPITRE PREMIER

LA MÉMOIRE ET L'IMAGINATION

I

L'étude de la mémoire motrice nous a montré le rôle considérable de la main et de l'organe vocal dans l'exécution. L'automatisme moteur — résultat et expression de mouvements associés — est chose évidente chez le peintre et le musicien.

Mais ce jeu moteur n'enferme-t-il pas aussi des ressources d'invention ? Il me paraît difficile de le refuser, malgré la prépondérance que l'idée pittoresque ou musicale proprement dite garde sur le mécanisme. Les associations d'images visuelles et motrices, par exemple, ne sauraient être considérées, nous le savons déjà, comme des tracés fixes ; elles signifient plutôt, si j'ose dire, des *possibilités*. Une courbe élégante apprise ici, se retrouve et s'emploie là. La main transporte d'un objet à l'autre les mouvements appris ; elle n'est pas réduite absolument au rôle d'intermédiaire et peut devenir une collaboratrice active, si humble soit-elle, de l'imagination.

L'air de parenté qui se retrouve jusque dans les

6.

dessins et les tableaux des maîtres, ne vient pas de répétitions banales. Il réside dans la conduite du trait, la caresse du contour, dans cette chose enfin, le style, que la main finit par suggérer aux yeux autant que les yeux l'imposent à la main. Les barres que tracent les enfants ne décèlent que la pauvreté extrême des moyens d'exécution ; elles sont bien des symboles, des schémas, mais secs et improductifs. Le style de l'artiste, au contraire, est le fruit de sa science; il exige une souplesse acquise par l'étude. Comme ils ont une lâcheté de routine, les doigts ont donc aussi une vertu d'inspiration. La main a des bonheurs, et fait des trouvailles ; elle peut, grâce à la perfection de son mécanisme, apporter une variété inattendue dans les rythmes favorables qu'elle reproduit.

Pour les compositeurs, on a observé que les maîtres exercés au chant, Mozart, Rossini, ont su admirablement faire chanter les voix. De même la pratique des instruments conduit à écrire selon leurs ressources. Son habileté prodigieuse suggérait à Liszt des tours de force de doigté. Le compositeur, dans ces cas-là, n'est pas guidé par la seule réflexion, par la connaissance théorique de l'instrument, mais son inspiration entre dans les habitudes de ses doigts ou de son organe vocal; la mémoire motrice devient la complice de son imagination.

Cela même offre un danger, que Schumann signale avec insistance. Il écrivait à Emile Büchner, au sujet d'une composition de ce dernier, que le pianiste y
trop. Il faut, lui disait-il, que le compositeur

« jette au feu le pianiste », et que tout vienne du cœur [1].

« Les historiens, écrit un professeur éminent, A. Marmontel [2], affirment que J.-S. Bach... n'avait jamais recours au clavecin pour chercher ses combinaisons ou se rendre compte des harmonies. Sans pouvoir vérifier l'exactitude de l'affirmation, nous admettons tout-à-fait cette hypothèse ; car la variété infinie des traits originaux, des dessins inusités, des combinaisons ingénieuses, est bien plutôt le fruit d'un travail de tête que celui d'essais, d'improvisations, où la mémoire des doigts aurait nécessairement ramené la monotonie des formules harmoniques. Ajoutons que les maîtres dont le cerveau puissant conçoit et entend l'œuvre créée dans son ensemble comme dans ses détails, ont une immense supériorité sur les compositeurs instrumentistes ; ils évitent, en effet, les réminiscences, les souvenirs inconscients. »

Les images visuelles et auditives offrent aussi de ces réminiscences. Nos souvenirs ont une manière de se constituer qui forme bientôt une habitude. La simple mémoire des choses vues, on l'a dit maintes fois, est déjà de l'imagination. L'éveil de certaines images a pour condition l'oubli de certaines autres : le tableau qu'on se rappelle n'est pas la copie du tableau original ; on refait une scène en se souvenant, et on ne la refait pas sans y changer quelque chose.

1. Lettre de 1848, in *Briefe, Neue Folge,* herausgegeben von Gustav Jansen (Leipzig, 1886).

2. *Symphonistes et virtuoses,* p. 31 (Paris, Au Ménestrel, 1880).

« Souvent, a confessé Fromentin [1], le souvenir que je garde des choses est inénarrable, car, quoique très fidèle, il n'a jamais la certitude, admissible pour tous, d'un document. Plus il s'affaiblit, d'ailleurs, plus il se transforme en devenant la propriété de ma mémoire; et mieux il vaut pour l'emploi qu'à tort ou à raison je lui destine. A mesure que la forme exacte s'altère, il en vient une autre, moitié réelle et moitié imaginaire, et que je crois préférable. »

Cette altération des images du souvenir est fatale; elle se produit conformément au caractère de l'individu et à son éducation. La gamme colorée, qui est devenue familière à un peintre, finit même par recouvrir les objets nouveaux qu'il étudie. Tel ancien paysagiste voyait dans la nature des bruns rougeâtres, des jaunes, des noirs, des bleus convenus, à la place des verts francs, des violets, etc. Une traduction immédiate se faisait sur sa palette; à la couleur vraie, il substituait la couleur apprise, et, bien qu'il ne fût pas incapable de sentir les tons justes, il n'était pas préparé à la rendre, faute d'une analyse patiente de la lumière. Les peintres ont dû redevenir naïfs pour avancer dans cette analyse et produire de nouveaux ensembles pittoresques. Mais lorsqu'un maître a réussi à rendre la nature sous l'aspect choisi qui répondait à son imagination coloriste, ses élèves médiocres n'ont suivi, à leur tour, qu'une routine, pour meilleure qu'elle fût; ils tiraient leurs images de l'imitation, non plus d'une observation directe et originale.

1. *Une année dans le Sahel*, p. 180 (Paris, Plon, 1888, 7e éd.).

En musique, un travail latent soutient aussi la production de l'artiste. Des images anciennes entrent d'elles-mêmes dans toute nouvelle architecture de sons, ou comme formes régulatives, ou comme tonalités, modulations, suites d'accords, désinences favorites. Chaque maître a sa signature musicale, non moins reconnaissable que le paraphe que trace notre main sur le papier. On dit : la *formule* de Haydn ou de Mozart, de Rossini, de Bellini, etc. Un maître reste semblable à lui-même, parce qu'il ne peut pas faire table rase de ses images acquises ; il les doit à sa nature autant qu'à son éducation ; elles forment le canevas solide sur lequel il travaille, son unité même et sa personnalité.

Parfois, la simple audition ou le souvenir d'un rythme suffit à provoquer toute une composition musicale. Beethoven, lorsqu'on le priait d'improviser, frappait au hasard quelques notes ou accords, auxquels s'enchaînait aussitôt une riche suite d'images ; trois notes, données par un oiseau, lui inspiraient un motif. Ce sont bien là, avoue Oelzelt-Newin, des exemples d'association imaginative. Une certaine combinaison de sons, venue sous les doigts du pianiste, appelle un développement qui repose sur la mémoire et que viennent colorer les états d'âme liés aux sons mêmes qui ont frappé son oreille. Emotions, modes et rythmes naissent les uns des autres, selon une parenté qu'on n'aperçoit pas toujours, la pensée la plus volontaire a de l'imprévu, et ce qu'on appelle le caprice n'élimine point le jeu caché de l'automatisme cérébral.

II

Des images affectives plus ou moins fortes se lient pour nous, en effet, à des excitations déterminées. Il n'est guère d'événements, ou même d'impression fugitive, qui ne réveille en l'homme des souvenirs, et, s'il est artiste, la couleur de ses souvenirs passera dans son inspiration. Il n'en tirera pas l'œuvre, sans doute, mais la disposition dans laquelle il crée. Les émotions font la richesse de l'âme ; elles sont comme l'engrais sans lequel l'idée ne germerait point ou n'aurait jamais de vigoureuse croissance.

Rochlitz rapporte qu'un jour, en une conversation, on accusait la stérilité de la musique d'église. « Vous autres, protestants *éclairés*, s'écria tout-à-coup Mozart, qui jusque là avait gardé le silence, vous avez votre religion dans la tête et non dans le cœur. » Puis il rappela ses souvenirs d'enfance, les émotions si vives d'autrefois, que l'on garde « sans savoir ce qu'on a éprouvé », et, continuant avec chaleur : « Tout cela, il est vrai, dit-il, s'évapore ensuite à travers la vie du monde ; mais, du moins, quand il s'agit de mettre en musique ces paroles mille et mille fois entendues, tout cela me revient et se replace devant moi et m'émeut jusqu'au fond de l'âme. »

Ernest Reyer[1] n'est point « de l'avis de ceux qui prétendent que Weber a noté l'une des pages les

1. *Notes de musique*, p. 150 (Paris, Charpentier, 1875).

meilleures de son œuvre (la scène de la fonte des balles dans *Freyschütz*), assis au pied même de la cascade de Geroldsau, à l'heure où la lune argente de ses rayons le bassin dans lequel l'eau s'engouffre et bouillonne ». L'inspiration n'a dû jaillir en lui que plus tard « avec le souvenir du lieu fantastique qu'il avait visité ». Le paysagiste, ajoute Reyer, travaille sur place, « mais il est rare que le poète et le musicien traduisent, à l'instant même où elle se produit, l'impression que leur donne l'aspect d'une vallée sombre ou d'un riant paysage. »

Qu'est-ce à dire, sinon que l'émotion demeure stérile, quand, trop forte, elle déborde et submerge la conscience? Il faut qu'elle ait eu le temps de cristalliser, de pénétrer dans la structure des souvenirs, pour réapparaître utilement dans l'imagination. Si elle devient productive, c'est grâce à la variété des images qu'elle rallie dans le fonds abondant de la mémoire artistique.

Ceci nous donne le sens d'une métaphore originale, qu'on trouve dans une lettre de Berlioz [1] : « Les beaux paysages, écrivait-il à Richard Wagner, les hautes cîmes, les grands aspects de la mer, m'absorbent complètement, au lieu de provoquer chez moi la manifestation de la pensée. Je sens alors et ne saurais exprimer. Je ne puis dessiner la lune qu'en regardant son image au fond d'un puits. »

La vérité de cette observation n'est pas détruite par ce qu'on nous rapporte de Beethoven, de Mendelssohn et d'autres encore. Beethoven joue l'*adagio* de

1. Datée de 1855, in *Correspondance inédite de Berlioz*, 1803-1869. (Paris, C. Lévy, 1879.)

la sonate en *ut dièse mineur*, dans une chambre tendue de noir, auprès du corps d'un ami défunt [1]. Mendelssohn composa sa fugue bien connue en *mi mineur*, à côté du lit de mort de son cher Hanstein : « le choral du majeur qui forme le pinacle de la fugue devait exprimer la délivrance de son ami [2] ». Dans ces deux cas, le maître n'était plus sous le premier coup de l'émotion ; elle était devenue assez calme pour suggérer les sentiments qui y convenaient et rappeler les images techniques pouvant servir à la traduire. Mais le tableau funèbre marquait et forçait la situation de la pensée [3].

Comment l'apaisement peut se faire sous la forme du délire, on le verra par l'exemple de Chopin, durant son séjour à Majorque avec George Sand. Celle-ci étant allée à Palma avec ses enfants, Chopin les crut engloutis dans une tempête qui ravageait l'île, et les accueillit au retour pour des revenants. « Quand il eut repris ses esprits, dit-elle [4], et qu'il vit l'état où nous étions, il fut malade du spectacle rétrospectif de nos dangers ; mais il m'avoua ensuite qu'en nous

1. L. Nohl, cité par Oelzelt-Newin, p. 22.

2. E. David, *Les Mendelssohn-Bartholdy*, etc., ouvrage précité, p. 57.

3. Comme le tableau riant dans cette autre circonstance : « Longtemps après, il (Beethoven) y revint en compagnie de Schindler, et comme tous deux se promenaient dans la jolie vallée qui s'étend entre ce lieu (Heiligenstadt) et Gruising, le long d'un ruisseau rapide, bordé de grands ormes, il s'arrêta tout à coup et laissa errer ses regards sur le paysage qui se déroulait devant lui. Puis, s'étant assis sur le gazon, le dos appuyé contre un arbre, il demanda à son compagnon s'il n'entendait point chanter un loriot dans le feuillage. C'est ici, dit-il, que j'ai écrit la scène *Au bord du ruisseau*, avec la caille, le rossignol, le coucou et le loriot pour collaborateurs. » Mme A. Audley, *L. van Beethoven*, p. 90, *ouvrage précité*.

4. *Histoire de ma vie*, t. IV, chap. XII (Paris, C. Lévy, 1887).

attendant il avait vu tout cela dans un rêve, et que, ne distinguant plus ce rêve de la réalité, il s'était calmé et comme assoupi en jouant du piano, persuadé qu'il était mort lui-même. Il se voyait noyé dans un lac; des gouttes d'eau pesantes et glacées lui tombaient en mesure sur la poitrine, et quand je lui fis écouter le bruit de ces gouttes d'eau, qui tombaient en effet en mesure sur le toit, il nia les avoir entendues. Il se fâcha même de ce que je traduisais par le mot d'harmonie imitative... » Et ce fut ainsi qu'il composa un de ses *Préludes*.

III

Il me paraît légitime de ramener à l'automatisme intellectuel l'emploi que font les peintres de métaphores figuratives, les poètes de métaphores verbales transmises d'âge en âge. Des figures nouvelles pourront se greffer ensuite sur les figures usées, l'attribut traditionnel devenir un motif original, une qualité d'expression naître du symbole, en vertu d'idées associées qu'il rallie et groupe solidement.

Par la même cause s'expliquerait la fécondité « verbale » de l'orateur, du romancier. Théophile Gautier, dans l'accablement du feuilleton, disait aux de Goncourt[1] : « Je mets sur la table le papier, les plumes, l'encre, le chevalet de torture... Là, j'écris posément comme un écrivain public... Je ne pense

1. *Journal des Goncourt*, 1er vol. (1851-61).

jamais à ce que je vais écrire. Je prends une plume et j'écris. Je suis homme de lettres, je dois savoir mon métier... Et puis, j'ai une syntaxe très en ordre dans la tête. Je jette mes phrases en l'air,... comme des chats, je suis sûr qu'elles retomberont sur leurs pattes. C'est bien simple, il n'y a qu'à avoir une bonne syntaxe... Tenez, voilà de ma copie, pas de rature... » A quel point il comptait sur le pouvoir de suggestion des mots et sur la vertu des tours de phrase déjà éprouvés, cette déclaration de Gautier le montre bien.

Alexandre Dumas écrivait aussi sans ratures — ou dictait — au lieu que la copie de Balzac en était couverte jusqu'à devenir indéchiffrable. Dumas fils, qui laisse courir sa plume tout d'une haleine comme son père, accuse d'ailleurs, en quoi il ne lui ressemble point, son défaut d'invention romanesque : il a peine, dit-il, à amener les incidents dont il a besoin pour faire valoir ses caractères [1].

Ce cas exige une analyse plus fine. Car les images, ne l'oublions point, n'existent pas à l'état simple dans la mémoire ; elles s'y présentent par groupes diversement composés. Comment séparer les images visuelles et auditives les unes des autres, ou de l'élément moteur qui les accompagne dans la plupart des professions, sinon dans toutes? Il ne serait pas rai-

1. « M. Dumas n'improvise réellement que la forme, c'est-à-dire le dialogue. » Son écriture est « ferme et régulière », sans trace des désordres de l'improvisation (il s'agit ici du manuscrit de la *Dame aux camélias*). « Des pages entières se succèdent sans une seule rature. » — « Autant M. Dumas est rapide quand il écrit le dialogue d'une pièce, autant il a besoin de temps et de réflexions pour la fabriquer. » A. Binet, *Le Temps*, du 30 sept. 1893.

sonnable non plus de supposer que le flux abondant des mots n'intéresse pas toujours, à quelque degré, l'intelligence. La souplesse de l'organe vocal est à coup sûr une condition favorable pour l'orateur, aussi bien que l'agilité des doigts pour le musicien exécutant. Cependant on ne parle pas absolument pour parler, et les personnes même qui font aller leur plume ou leur langue pour ne rien dire ont une idée quelconque dans la tête, bien que la livraison, en l'espèce, ne fasse guère honneur à la marchandise.

L'image verbale occupe son siège spécial dans le cerveau, et l'évocation du mot est un phénomène moteur; mais l'image intellectuelle du mot reste liée à l'image motrice, grâce aux connexions établies entre les lobes et les centres de chaque hémisphère. La dissociation plus ou moins profonde des centres constitue un cas pathologique. A l'ordinaire, l'idée n'est pas séparée du mot. Il nous arrive pourtant de chercher le nom oublié d'une personne, d'une plante, d'une roche, que nous reconnaissons d'ailleurs, et nous faisons souvent effort pour trouver aussi l'expression juste de nos sentiments. Songez donc quel jeu parfait de l'automatisme intellectuel, chez ces orateurs, ces dramaturges, qui parlent ou écrivent sans retouches! En réalité, il faut voir là, dans cette riche mémoire verbale, un moyen de l'imagination constructive. C'est un don précieux que d'avoir à soi la figure des mots dont on a besoin, et d'imaginer spontanément — imaginer n'est pas trop dire — le langage de sa pensée [1].

1. Le Dr Magnan cite le cas d'une malade à laquelle il fit respirer un flacon de camphre. Elle ne reconnut pas d'abord le camphre; mais

Legouvé [1], parlant de Scribe, distingue l'invention de l'imagination. « L'invention crée, dit-il, l'imagination met en œuvre. A l'une les idées premières, la trouvaille des sujets; à l'autre l'exécution... On peut avoir plus d'imagination que d'invention, et plus d'invention que d'imagination. » Ainsi Balzac fut un grand inventif; Alexandre Dumas, un grand imaginatif. Si je ne me trompe, c'est bien la mémoire verbale que Legouvé départ ici à l'imagination, et elle ne lui semble pas être un élément négligeable du génie littéraire.

Pour l'orateur, Aulard juge de Vergniaud que « le rôle de son imagination » se montrait dans « l'élocution proprement dite ». « Il s'agit, dit-il, de trouver sur l'heure même la forme de ces arguments, encore nus sur le papier et dessinés d'un trait sommaire. Ou plutôt les idées, dans le manuscrit, sont présentées sous forme implicite; il s'agit de les dérouler et de leur donner tout leur lustre. C'est alors que Vergniaud écoute son démon intérieur », et qu'il réussit le mieux. « L'exécution vaut mieux que la matière, et il y a plus d'art inspiré dans la draperie que dans le corps même du discours [2]. »

Le verbiage de métier ramène même des arguments

l'excitation du centre olfactif évoqua bientôt l'image verbale correspondante : « Du camphre, dit-elle ; ah ! oui, c'est du camphre. » Le mot s'était échappé de lui-même et avait rappelé à la malade l'idée de cette substance. A l'ordinaire, la reconnaissance a lieu immédiatement. Ce qui distingue l'état pathologique de l'état normal, c'est l'isolement de la réaction et la dissociation réelle du couple verbal-mental, quoique temporaire dans l'exemple ci-dessus. Mais que de degrés toujours d'un extrême à l'autre !

1. *Soixante ans de souvenirs* (Paris, Hetzel, 1886).

2. *L'éloquence parlementaire sous la Révolution française. Les orateurs de la Législative et de la Convention,* ouvrage précité.

tout faits et des expressions banales. On a pu le constater récemment dans une plaidoirie où l'avocat [1] dénonçait « la hâte avec laquelle on a mené le procès, comme si l'on voulait exploiter la terreur publique » : genre de preuve bien usé, et dont l'emploi eut paru grandement coupable, si les jurys n'étaient faits à ces redites.

Telle est en somme la spontanéité de la parole, que le mot parfois devance l'idée et lui apporte une richesse nouvelle. Les doigts du pianiste, la brosse du peintre, semblent aussi marcher plus vite que leur pensée dans l'improvisation. Mais c'est un autre aspect du phénomène ; j'y reviendrai en parlant de l'attention.

1. Me ***, dans l'affaire Vaillant.

CHAPITRE II

L'ÉTUDE ET L'IMAGINATION

I

On a pu croire, en lisant les pages précédentes, que j'incline à étendre le rôle de l'association des idées dans l'imagination plus que ne l'a fait Oelzelt-Newin. Non, certes, et pour me servir de l'exemple qu'il nous donne, il est très vrai que des *cheveux* et du *feu* ne font pas des *cheveux de feu:* cette image signifie quelque chose de plus qu'une simple juxtaposition de souvenirs. Elle implique, et c'est pour moi ce qui la distingue, une « soudure », obtenue au moyen d'un attribut commun, intéressant, qui apparaît tout à coup en une vive lumière. Or, cette opération suppose un état spécial de la mémoire. Que ces faits, *cheveux, feu*, ou tel autre, n'y aient laissé qu'une expression verbale sèche et morte, ils ne s'accoleront sans doute pas. Mais si les images rappellent une excitation suffisamment forte, alors la soudure aura chance de se produire — la métaphore de naître — grâce à l'intensité, et j'ajoute, à la valeur affective des sensations *qu'elles* enveloppent. La soudure même purement

verbale et fortuite qui prévaut dans le délire des aliénés brillants a pour conditions un éréthisme marqué des centres corticaux et un approvisionnement d'images considérable.

La nouveauté du produit s'expliquerait donc à la fois par la richesse et la qualité des éléments primitifs. L'imagination dépendrait de la mémoire, mais non pas tant de l'abondance que de la nature même des images, et il faudrait dire, à ce point de vue, que l'association — la plus simple « liaison de représentations et de souvenirs qui autrefois se sont présentés chacun séparément » — enferme déjà, en définitive, de la spontanéité.

La nature de nos images correspond, du reste, à notre manière de les acquérir, aussi bien qu'à notre disposition individuelle. Et cela nous amène à rechercher comment l'étude prépare, dans l'artiste, l'imagination. Elle s'apprend, en effet, jusqu'à un certain point; l'exercice professionnel la développe. Il ne sera pas difficile, j'espère, de le démontrer.

Comparons les images visuelles dans un homme ordinaire et dans le peintre. Pour celui-là, ses images concrètes — figure d'une personne, forme et coloration d'un objet déterminé — restent le plus souvent vagues et fuyantes, ses images abstraites à peu près vides : *rouge*, *bleu*, *noir*, *blanc*, *arbre*, *animal*, *tête*, *bouche*, *bras*, etc., ne sont guère que des mots, des symboles qui expriment une synthèse grossière. Pour le peintre, au contraire, les images ont une précision de détails bien supérieure, et ce qui vit sous les mots ou dans les objets réels, ce sont des faits analysés,

des éléments positifs de perception et de mouvement. La bouche, les yeux, le nez, les membres, les attitudes du corps, existent pour lui à l'état de représentations ayant un certain dessin ; il ramène toute chose vue à des schémas, que son œil a appris à voir et sa main à dessiner. Apprendre à dessiner revient à se mettre dans les yeux et dans les doigts ces formes potentielles, sur lesquelles s'établiront les formes vivantes, diverses à l'infini. L'étude ne profite que dans la mesure où elle aboutit à produire ces sortes de figures idéo-graphiques, résidu de l'observation patiente. On dit d'un artiste qu'il a l' « éducation première », quand il les possède ; et celui qui ne réussit jamais à les acquérir aura manqué de génie.

Imaginer, en peinture, ce n'est pas seulement trouver un sujet : les ouvrages littéraires, la légende et l'histoire, la personnification des faits naturels, la vie de tous les jours, en offrent à foison. Mais c'est surtout convertir le document en idées de peintre, asseoir les figures, les grouper, les mettre dans leur lumière. Nul doute que la longue pratique y aide puissamment. La science du dessin et du modelé, une fois acquise, a permis le choix de poses difficiles, où les primitifs ne se risquaient point, et augmenté les ressources de la composition. Que l'on songe à Mantegna, si préoccupé des effets de la sculpture, à Léonard, poussant l'étude des déformations jusqu'à la caricature !

Pour la couleur, que d'expériences faites dirigent aussi le peintre et l'amènent à *imaginer* d'une certaine façon ! Un Rubens, un Delacroix, modifient leur ordonnance selon les taches dont ils ont besoin.

Même dans le paysage sur nature, l'étude équivaut à l'invention. Un Claude Gelée, un Constable, un Corot, un Théodore Rousseau sont des créateurs par le choix de leur gamme, par la disposition des masses et des terrains. « Les valeurs des tons entre eux, nous dit Jean Gigoux[1] de ce dernier, le préoccupaient à tel point qu'il n'avait plus d'autre idée en tête... A une seconde visite, je remarquai plusieurs paysages tout en grisaille; les moindres plans y étaient aussi minutieusement dessinés qu'il l'eût fallu pour une gravure sur une planche de cuivre. C'est ce système de plans une fois admis et bien compris qui modifièrent sa manière et l'agrandirent[2]. »

II

Autre est aussi le monde des sons pour le musicien et pour le profane. Un homme ordinaire ne discerne les voix, les bruits, que par des qualités assez grossières, et n'a jamais que des perceptions « massives » de l'ouïe. Le musicien, lui, porte dans la tête un sys-

1. *Causeries sur les artistes de mon temps*, p. 113 et 114 (Paris, C. Lévy, 1885).

2. Troyon, lisons-nous encore dans les *Causeries* du vaillant octogénaire, p. 273, « avait commencé par se mettre devant un grand arbre et le faire avec toutes ses feuilles » ; plus tard, « il avait lâché cela pour faire l'arbre avec toute sa souplesse et en le remplissant du chant des oiseaux. » — Sur Alfred Johannot, mort jeune : « Tous ses tableaux, écrit-il, p. 178, dénotaient une grande science de composition. La quantité innombrable de vignettes qu'il avait composées lui avait tellement aiguisé l'esprit et l'imagination, qu'il savait trouver un tableau dans la moindre chose. »

tème cohérent d'images tonales, où chaque élément a sa place et sa valeur ; il perçoit les différences délicates des sons, des timbres; il arrive enfin, par l'exercice, à en pénétrer les combinaisons les plus variées, et la connaissance des relations harmoniques est pour lui ce que le dessin et la connaissance des valeurs sont pour le peintre : intervalles et accords, rythmes et tonalités, sont comme des types auxquels il rapporte ses perceptions actuelles et qu'il fait entrer dans les constructions merveilleuses de sa fantaisie.

« C'est par un travail incessant, répondait J. S. Bach à ceux qui admiraient son immense savoir et sa prodigieuse habileté de main, que j'ai acquis la supériorité que vous me reconnaissez. L'analyse, la réflexion, beaucoup écrire, me corriger sans cesse, voilà tout mon secret [1]. »

« J'eus longtemps, écrivait Schumann en 1839, l'habitude de me torturer le cerveau ; mais maintenant j'ai à peine besoin de me gratter le front. Tout vient de l'intérieur, et souvent il me semble que je pourrais jouer instantanément sans jamais arriver à la fin [2]. » Ailleurs, il s'étonne de sentir presque tout « harmoniquement », et constate que l'étude et l'observation font avancer même dans la mélodie [3].

Une lettre de Mozart [4], très intéressante, fera bien

1. Marmontel, *Symphonistes et virtuoses*, ouvrage précité. — Grétry rapporte dans ses *Mémoires* (au tome I) que n'ayant ni règles ni principes, il s'essayait à la composition en « renversant » les pièces qu'il avait sous la main.

2. Ernest David, *Les Mendelssohn-Bartholdy et Robert Schumann*, ouvrage précité.

3. Lettre à Clara, *Jugendbriefe*, ouvrage précité.

4. Datée de Paris, du 14 mai 1778, *Lettres*, édit. de Curzon, ouvrage précité.

voir le chemin caché de la mémoire à l'invention, tout en marquant la limite où l'exercice ne suffit plus. Il y raconte comment il s'y prenait avec la fille du duc de Guines et lui suggérait les images propres à faire les soudures qui ne venaient pas toutes seules. « Elle a beaucoup de talent, écrivait-il, et surtout une mémoire extraordinaire » ; mais, « si elle n'arrive pas à avoir des idées... on n'y pourra rien. Dieu sait que je ne peux pas lui en donner ! » Après quatre leçons, il est content d'elle « pour ce qui est des règles de la composition et de l'harmonie. » Elle « commence déjà à écrire à trois parties... elle a très bien mis la basse au premier menuet que je lui ai apporté... Cela va bien, mais elle *s'ennuie* tout de suite... Il faudra faire tout à force d'art, car elle n'a aucune idée : rien ne vient, j'ai essayé avec elle de toutes les manières. »

Un jour, il lui donna un menuet et la pria d'écrire dessus une variation, ce fut en vain. Alors il se mit à varier les premières mesures seulement et la pria de continuer en restant dans la même donnée. « Cela finit par aller passablement. Quand ce fut terminé, je l'engageai à commencer quelque chose elle-même, rien que la partie haute, une simple mélodie. Eh bien ! Elle réfléchit un grand quart d'heure et rien ne vint. — Alors j'écrivis quatre mesures d'un menuet et lui dis : « Voyez un peu quel âne je fais ! Voici que je commence un menuet et je ne puis même pas en achever la première reprise !... Ayez donc la bonté de le terminer. » Elle crut que c'était impossible. A la fin, avec beaucoup de peine, elle trouva quelque chose. »

Sans doute Mozart eût reconnu plus d'*idées* chez certains élèves moins bien partagés à d'autres égards. Il se peut que des chansonniers populaires, un Pierre Dupont, un Nadaud, un Desrousseaux, qui ont noté ou indiqué des airs originaux, n'eussent pas été capables de recevoir une instruction musicale achevée. Et l'on voit, par ce nouvel exemple, quelle est la complexité d'une organisation spéciale dans les individus supérieurs. Suivant les cas, on jugerait au premier abord, ou que le don naturel dispense de l'étude, ou que l'étude peut faire naître le don. Ce serait une illusion pourtant : la mémoire et l'exercice interviennent toujours; quelque faculté native est aussi toujours nécessaire.

III

Il semble que le langage soit si naturel à l'homme qu'il n'aurait pas à l'apprendre comme le dessin ou la musique. Chacun parle aisément sa langue maternelle, et la peut même parler avec éloquence sans rhétorique ni grammaire. Mais l'éloquence des hommes simples, quand elle ne tient pas toute dans le cri spontané de la passion et vise encore à persuader les autres, à raconter ou à démontrer, suppose au moins de la finesse d'esprit et un grand fonds d'observation. On ne devient habile en l'art d'écrire et de parler que par une étude des formes du langage qui aboutit à pourvoir la mémoire d'images verbales, *dociles aux* développements de la pensée. Déjà dans

les clans peaux-rouges, où l'on pratiquait largement l'art oratoire, la fonction s'était spécialisée : « chaque village avait son orateur en titre, parlant toujours bien et ordinairement chargé de représenter son groupe dans les conseils publics et les assemblées générales [1] ».

Le poète débute, comme le peintre et le musicien, par *imiter*. Il se rompt à la facture, au maniement des rythmes, et fait provision d'associations fondamentales. L'imitation, c'est l'étude devenant créatrice, l'exercice imaginatif, si je puis dire, par où chacun a passé. L'orateur s'accoutume à la parole, à l'art difficile de lier les mots aux pensées et l'effort vocal aux mots ; il répète à sa manière l'épreuve légendaire des cailloux de Démosthène. L'empêchement n'est pas dans les muscles de la langue ; mais ce sont les voies de communication entre divers centres cérébraux qu'il s'agit d'ouvrir plus larges.

On raconte de Fox qu'il s'exerça à la tribune en parlant, bien ou mal, une fois au moins tous les soirs. « Il serait difficile, ajoute Macaulay [2] à ce propos, de nommer un grand orateur qui ne se soit rendu maître de son art aux dépens de son auditoire [3]. »

1. Charlevoix, Lafitau, Lahontan, Faraud, in Ch. Letourneau, *L'Évolution littéraire dans les diverses races humaines*, p. 118 (Paris, F. Alcan, 1894).

2. *Essais historiques et biographiques* (trad. Guizot), ouvrage précité.

3. Un mot ici sur le géomètre. Les relations d'ordre et de position — numériques et géométriques — restent pour l'ignorant choses concrètes, actuellement réalisées, et le grand effort du génie mathématique a été de se créer une langue abstraite, des symboles analytiques ou signes représentatifs de certaines relations. Ces symboles jouent ensuite le *rôle* de *schémas*, auxquels on rapporte les faits réels ou

Nous avons encore, je le sais, à tenir compte des émotions et des idées, qui ne sont jamais absentes de l'imagination. Mais il ne faut pas oublier que ces dernières subissent, comme les images sensorielles, un véritable travail de sélection. Tous les hommes, cette remarque est déjà ancienne, ne sont pas frappés des mêmes aspects d'un événement, ne voient pas le même côté des choses. Et pour dire plus, les souvenirs de la vie affective se groupent différemment et s'agglutinent plutôt avec certaines images, dans les types bien marqués, à ce point que l'imagination donne alors des produits autres. Tous les sens paraissent agir parfois au bénéfice d'un seul, et l'artiste incline malgré lui à traduire ses émotions et ses idées en images de son art particulier.

Gœthe, qui était curieux de tout, avait retenu le jeune Mendelssohn à Weimar pour lui faire de la musique. « Ce qui le rendit vraiment heureux, écrit ce dernier, ce fut une grande ouverture de Bach que je lui jouai de mon mieux. — Comme cela est pompeux et grandiose ! me disait Gœthe. Il me semble voir une procession de hauts personnages en habits de gala, descendant les marches d'un escalier gigantesque[1]. » Chez Gœthe, le sentiment musical était faible et ne servait que d'aliment au sens poétique. Mais le poète « objectif » se décèle toujours en lui ; il

imaginés. L'imagination géométrique consiste même, en partie (encore l'invention des problèmes est-elle souvent suggérée par le simple jeu des signes), à découvrir l'expression convenable aux données des problèmes qu'on se pose. Il se passe là quelque chose d'analogue à ce que nous avons vu pour l'imagination verbale du dramaturge et de l'orateur.

1. *Baron* Ernouf, *Compositeurs célèbres*, ouvrage précité.

imagine avec des images visuelles, beaucoup plus rares chez d'autres poètes qui ne *voient* pas.

Je connais des peintres, musiciens d'instinct, qui ont pourtant une disposition marquée à voir des paysages, à se figurer des tableaux, pendant l'audition d'un quatuor ou d'une symphonie ; ils transposent continuellement leurs sensations auditives en sensations visuelles, en « idées de peintre ». Celui-ci dira : « Mozart est *bleu*, Beethoven est *rouge*. » Ce n'est pas qu'il ait de l'audition colorée ! Il compare seulement l'un avec l'autre des états de conscience et rapporte son sentiment à une image qui est pour lui caractéristique.

Ce phénomène d'excitation réciproque est bien connu. On l'observe dans la vie normale et dans les cas pathologiques. Magnan [1] a montré que « les hallucinations des divers sens s'éveillent les unes les autres ». Le fait me paraît instructif au point de vue de l'imagination. Il nous laisse deviner comment se préparent ces « soudures » grâce auxquelles les images du souvenir se présentent sous des relations analogiques extrêmement riches et prennent ainsi l'aspect de la nouveauté. Il nous révèle une « spontanéité » dans les associations où on ne la cherchait pas.

La couleur du style s'expliquerait assez bien de cette façon. Nul doute que l'exercice aide également à la science de l'intrigue, à la trouvaille de l'idée. Quelle attention, chez les auteurs dramatiques et les

1. *De l'Alcoolisme*, p. 47.

romanciers, à suivre le développement d'un caractère à dégager de tout événement réel le roman possible Quelle étude patiente des situations heureuses ! Que de répétitions, parfois involontaires, des scènes qu ont déjà réussi ! L'art de nouer l'intrigue, on peut le dire, s'est perfectionné avec le temps ; la fabulation s'enrichit, ou se complique, de moyens connus, et le nouveau s'établit sur de l'ancien. D'un trait rapide qui est dans Térence, Molière fera une situation comique. La fable, du reste, ne sert jamais qu'à présenter une *idée*, fait, thèse morale, caractère, etc. Et je n'ai pas besoin d'insister sur les ressources qu'offre au génie de l'auteur la discipline à laquelle il se soumet et qui fait de lui un observateur, un répétiteur professionnel, en quelque sorte, des sentiments d'autrui.

Si grande est l'importance du métier, que l'exercice a paru même primer l'aptitude. Edouard Pailleron n'a pas hésité à parler d'une « foule d'aptitudes » qui existeraient en nous, et en même temps d'une « foule de circonstances » qui feraient que tel homme s'occupera d'art ou de commerce. Autant dire qu'un homme intelligent est bon à tout faire et que le seul hasard décide des vocations. L'aptitude ne serait plus alors que le résultat du métier, conséquence extrême, applicable, je le veux bien, aux petites vocations, mais que le génie sérieux ne manque pas de contredire. La vérité est plutôt que les circonstances de la vie peuvent priver un homme d'exercer une faculté remarquable, ou pousser un individu médiocrement doué dans une voie qui n'était pas la sienne. Il est rare, sans doute, qu'un sujet de premier ordre ne

possède pas des dons « à côté » ; mais il n'y donnera jamais, certainement, toute sa mesure. Si tel ou tel eût fourni un épicier, un avocat, un sous-lieutenant, un homme d'affaires, d'autres sont bien, et parfois uniquement, ce qu'ils sont. Napoléon écrivain aurait-il dépassé Chateaubriand ? Qui supposera que La Fontaine et Bossuet, Voltaire et Frédéric II, Gœthe et Mozart, Ingres et Berryer, eussent pu échanger leurs rôles ?

Peut-être aussi trouverions-nous que ces aptitudes nombreuses, que l'on vante, se réduisent à deux ou trois facultés fondamentales. Le pouvoir de visualisation, qui distingue tel poète, aurait pu servir en lui le géomètre. Un négociant habile à réaliser une « idée d'affaire » pourrait n'être pas incapable d'imaginer une « idée de roman ». Mais cela ne suffit point, et la rencontre heureuse de plusieurs aptitudes élémentaires, dans les individus richement organisés, nous amène à mieux comprendre et ce que l'exercice apporte au génie et ce que jamais il n'y remplace.

Un vaudevilliste, dont on a recueilli le témoignage [1], a livré ses recettes de théâtre et dévoilé l'art de se servir des « moules de pièces *qu'on peut toujours refaire* ». J'y vois une nouvelle preuve qu'il existe des cultures artificielles, et nous devons retenir de tout ceci que la pratique ajoute, en effet, au pouvoir de l'imagination, jusqu'à un certain degré où la meilleure application du monde ne peut rien, ni pour produire ce qui n'était pas en germe, ni pour élever une aptitude faible au-dessus de la médiocrité.

1. Albin Valabrègue, étude de A. Binet et J. Passy, *Temps*, 5 octobre 1893. — Ed. Pailleron, *Temps*, 31 mars 1894.

CHAPITRE III

L'INTELLIGENCE ET L'IMAGINATION

I

Nous savons maintenant ce que l'éducation a charge de faire dans le peintre et le musicien, le poète et l'orateur. Il suffit d'apprécier les fruits qu'on lui demande pour deviner ce qu'elle exige d'efforts persévérants. La précocité n'exclut pas le travail; l'aptitude ne dispense jamais de l'étude. Mais il faut être doué pour que le travail profite, et je dirais même, soit possible. N'étudie pas qui veut, passé un certain point au-delà duquel toute application demeure stérile et ne fait plus avancer d'un pas. Les plus merveilleux génies ont démenti eux-mêmes cette légende d'une perfection qui leur serait naturelle. Il n'y avait en eux de spontané, de naturel, que le pouvoir d'atteindre à cette perfection, et cela seul autorise bien à qualifier d'enfants prodiges un Raphaël, un Mozart, un Victor Hugo.

On s'abuserait aussi à ne prendre l'artiste que dans la période d'exécution. Si fréquent est l'état d'inconscience dans l'enfantement d'un ouvrage, et si rapide

en est parfois la venue, que la croyance en une action « mystérieuse » s'explique presque. Il importe cependant, ici encore, de ne pas négliger le travail réel qui a permis ce miracle. On n'accomplit pas d'œuvre tant soit peu large et achevée, sans une préparation souvent pénible et longue.

Combien d'études Géricault avait amassées pour son *Radeau de la Méduse!* Quel dessin laborieux chez cet artiste, lui qui, pourtant, je l'ai dit déjà, peignait au premier coup sur la toile blanche, et sans désemparer, jusqu'à la nuit tombante!

Beethoven, « une fois l'inspiration première trouvée », ne cessait de tourner et de retourner dans son esprit le sentiment qu'il voulait peindre. « Et ce travail était considérable... On conçoit qu'il fût parfois longtemps à trouver un thème, et que, l'ayant trouvé, il s'arrêtât sur les détails et les contours. Il les notait à mesure qu'ils se présentaient à lui, sans ordre, sans choix, sans souci du rang qu'il leur assignerait ensuite, car les idées se présentaient toujours en beaucoup plus grand nombre que l'ouvrage le plus étendu ne pouvait en contenir... ». Puis, « il les liait, les coordonnait, corrigeait, effaçait, écrivait souvent *meilleur* aux endroits ainsi modifiés... Venait alors l'instrumentation, et il y concentrait ses efforts... [1] »

« Qu'on ne croie pas, nous dit-on de Verdi, à voir la rapidité avec laquelle Verdi écrit... à voir surtout l'absence de rature dans ses manuscrits, qu'il improvise ses partitions... La gestation en est longue, l'enfantement en est prompt. Il porte ses ouvrages des

1. Mme A. Audley, *L. van Beethoven*, p. 247, ouvrage précité.

mois entiers dans sa tête et dans son cœur; puis, l'heure arrivée, il les met au monde dans le plus court espace de temps possible [1]. »

Dumas fils n'écrit point de scenario. « Quand il prend la plume, c'est pour écrire sa pièce dans la forme définitive. Mais il n'en arrive pas là avant de savoir ce qu'il veut et où il va. Il porte longtemps en lui-même ses sujets de pièces... Voici quel est, en général, son point de départ : un fait extérieur le frappe; il en garde l'idée; cette idée fermente longtemps dans sa tête et peu à peu d'autres observations de sa vie viennent se grouper autour. Il a pris, dans la vie de chaque jour, des caractères et surtout beaucoup de bouts de conversation [2]... »

Sardou jette constamment sur le papier des faits, des mots, des idées de pièces, et les classe avec l'ordre d'un parfait notaire. Quand l'heure est venue d'utiliser un dossier de sa vaste collection, « il se met d'abord au scenario, qu'il écrit d'une façon très complète et très méthodique. » Il n'écrit rien, mais il règle tout jusqu'aux moindres détails. « Ce travail de préparation est si complet que dans une scène il note tous les changements de sentiment par lesquels les personnages doivent passer; si un personnage sorti de scène à trois heures doit y rentrer à trois heures et un quart, il lui ménage le temps nécessaire pour faire ceci ou cela. » Bref, « il enlève de son chemin toutes les difficultés, même les plus petites. — Alors, sûr de son affaire, il choisit le moment où il se

1. Léon Escudier, *Mes souvenirs* (Paris, Dentu, 1863).
2. A. Binet et J. Passy, *Le Temps* du 30 sept. 1893.

sent en train, et il a le sentiment agréable de pouvoir marcher sans crainte d'obstacles[1]. »

Tout ce travail de préparation, où chacun apporte ses qualités personnelles, représente en somme un long effort d'attention et de jugement. Mais cet effort dans la période préparatoire amènera justement la détente nécessaire dans l'exécution. Il semblera ensuite que la machine fournit du travail sans dépenser du combustible, parce qu'elle brûle toute sa fumée. La mémoire livrera ses images d'elle-même. A certains moments, on croira n'y être pour rien et assister à une scène magique. Dès que les influences extérieures et le *tonus* vital seront favorables, la main peindra ou écrira toute seule : pareils à des esclaves bien dressés, les organes préviendront la pensée du maître et feront vivre son rêve avant qu'il ait commandé.

II

« Je puis, m'écrit un psychologue qui est aussi un musicien[2], improviser au piano sans penser à ce que je fais. Même quand je suis attentif, la rapidité du chant ou de l'audition intérieure n'est jamais telle qu'il ne me semble que mes doigts ne la devancent. Et c'est là surtout que se vérifie le mot de Joubert : « On ne sait jamais ce qu'on a voulu dire qu'après l'avoir dit. » L'exemple est assez complexe. J'y relève

1. A. Binet et J. Passy, *Le Temps* des 27 et 28 sept. 1893.
2. *Lionel Dauriac.*

le rôle de l'attention, du mécanisme moteur et de la reconnaissance.

La routine des doigts, chez les musiciens, ramène dans le jeu de l'improvisation distraite des séries de sons, des suites d'accords ; auto-suggestion, pourra-t-on dire, ou mieux automatisme qui s'entretient par ses propres effets. L'éducation de la main est si bien faite que l'exécution semble parfois être plus rapide que la pensée, parce que seule elle l'achève et en permet la parfaite reconnaissance ; ou si parfois elle la devance, c'est que le fonctionnement des images motrices réagit alors sur l'inspiration pour la diriger, si je peux ainsi dire, à petits coups. De même, quand le peintre brosse vivement une esquisse, les images visuelles, s'offrant en leur place, paraissent activer automatiquement les images motrices qui leur correspondent; à chaque instant, la brosse réalise l'idée, et, suivant les hasards de la touche, réagit sur l'idéation pittoresque, la modifie ou la corrige. Même chose encore avec les « hasards » de la rime pour le poète, du tour de phrase et du mot pour l'orateur.

L'exécution donne plus de netteté aussi au chant intérieur du musicien et surtout à la vision mentale du dessinateur. « Ce que l'imagination propose en hésitant, la main l'affirme[1]. » Le mot de Joubert est parfaitement juste. La connaissance de notre propre pensée n'est jamais entière que lorsque nous l'avons achevée, fixée. Tout travail mental met en jeu des images variées, que nous ne démêlons point, dans le moment, les unes d'avec les autres; mais le

1. P. Souriau, *La Suggestion dans l'Art*, p. 100 (Paris, Alcan, 1893).

résultat — l'idée écrite, parlée, jouée — est comme le précipité chimique, visible et palpable, au fond du vase.

L'improvisation, quand elle ne se réduit pas à des répliques, exige encore, à mon sens, de l'attention. Si elle paraît absente, c'est que les deux périodes du travail se resserrent alors, ou se recouvrent. A peine conçue, l'idée s'achève ; l'artiste finit de préparer à mesure qu'il exécute. L'écueil est voisin ; l'improvisation manque souvent de solidité, et leur impuissance à se corriger eux-mêmes a compromis en effet les primesautiers dans tous les arts.

Je ne range point Delacroix parmi ces derniers, car il avait de la ténacité, de la patience. Il apparaît néanmoins dans ses tableaux des fautes graphiques, dues à une synthèse imparfaite des éléments de la vision, et, pour vouloir la vie « à tout prix[1] », il les laissait trop souvent à l'état d'esquisse. Qu'on juge, sur cet exemple, de ce qu'il advient avec les peintres dont l'attention est à la fois courte et faible[2] !

Schumann déconseillait à Clara d'improviser. « Couche tout sur le papier, lui écrivait-il[3] ; les pensées alors se groupent, se concentrent de plus en plus. » Pour Chopin, je citerai cette page délicate de George Sand[4] : « Sa création était spontanée, miraculeuse. Il la trouvait sans la chercher, sans la prévoir. Elle venait sur son piano soudaine, complète,

1. Jean Gigoux, *Souvenirs*, etc., p. 65 et 70, ouvrage précité.
2. Voy. *Psychologie du Peintre*, p. 208.
3. *Jugendbriefe*, ouvrage précité.
4. *Histoire de ma vie*, t. IV, ch. XIII.

sublime, ou elle se chantait dans sa tête pendant une promenade, et il avait hâte de se la faire entendre à lui-même en la jetant sur son instrument. Mais alors commençait le labeur le plus navrant auquel j'aie jamais assisté. C'était une suite d'efforts, d'irrésolutions et d'impatiences pour ressaisir certains détails du thème de son audition : ce qu'il avait conçu tout d'une pièce, il l'analysait trop en voulant l'écrire... Il s'enfermait dans sa chambre des journées entières, pleurant, marchant, brisant ses plumes.... Il passait six semaines sur une page pour en revenir à l'écrire telle qu'il l'avait trouvée du premier jet. »

Lamartine a dédaigné les retouches; ce dernier effort contrariait sa nature. Il se défend lui-même[1] d'appartenir à la race de ceux — Hugo, par exemple — dont « l'existence tout entière n'est qu'un développement continu et progressif de ce don de l'enthousiasme poétique que la nature a allumé en eux en les faisant naître, qu'ils respirent avec l'air et qui ne s'évapore qu'avec leur dernier soupir ».

Chez les orateurs, le don de l'improvisation semble avoir pour envers une certaine lâcheté de l'esprit, qui diminue ou empêche l'art de la discussion. On cite comme des improvisateurs le premier Pitt (lord Chatham) et Mirabeau : si vigoureux d'élan et d'attaque, ils n'excellaient pas à argumenter, à réfuter. Ne le faut-il point dire aussi de Gambetta?

Bref, cette soudaineté de l'inspiration, cette rapidité dans la production, qui nous étonnent, supposent toujours du *fonds,* de l'exercice. Quand l'artiste est

1. Préface déjà citée aux *Premières méditations.*

mal préparé, qu'il n'est pas capable d'attention forte, à défaut d'attention soutenue, la faiblesse de ses ouvrages prouve de reste que l'imagination n'est vraiment pas une faculté en l'air, et le rôle qu'y prennent les qualités ordinaires de l'esprit nous doit préserver de chercher dans la négligence et le défaut d'application le caractère le plus élevé du génie créateur.

III

Mais comment interpréter ce fait que l'artiste, aux heures les plus favorables, se sente comme hors de soi et s'étonne ensuite de l'œuvre qu'il a créée? Je verrais là une sorte d'illusion mentale, et cette illusion viendrait de ce qu'on ne sent plus son effort, grâce à la fois à une forte tension nerveuse et au changement facile, régulier, des états de conscience.

Le ton physiologique s'élève dans le travail ; un état de bien-être et de plaisir positif accompagne l'exécution. Beaucoup d'artistes en ont fait la confidence, Delacroix, Schumann, Wagner, Berlioz, etc. Deux témoignages suffiront[1].

Chez Dumas fils, rapportent Binet et Passy, « le travail de composition littéraire s'accompagne d'un grand sentiment de jouissance : pendant qu'il écrit, il est de meilleure humeur, il mange, boit et dort davantage ;

1. « La première, l'unique raison qui pousse le poète à écrire, déclare avec quelque excès Richepin (14e n° du *Carillon théâtral*), c'est la grande jouissance qu'il éprouve en le faisant... Et voilà pourquoi, au lieu de perdre mon temps à discuter, je préfère l'employer délicieusement à produire. »

c'est en quelque sorte un bien-être physique, résultant de l'exercice d'une fonction naturelle. »

Berryer n'eût pas échangé le don de la parole, qui pourtant « ne laisse rien », en aucune autre faculté humaine. Il disait énergiquement : « Je dois à cette organisation d'orateur des jouissances incomparables. Lorsque la passion m'entraîne et fait couler à plein bord le torrent des paroles, je ressens physiquement des transports aussi vifs que si je pressais une femme adorée dans mes bras. Et pour l'intelligence ! quelle fête de s'écouter avec surprise, de partager l'étonnement des autres, de jouir de la sensation qu'on impose[1] ! »

Cette fièvre particulière comporte un surplus d'énergie. L'activité mentale, on le sait, est dynamogénique[2], et il est donc concevable que l'artiste, en pleine création, ne sente pas sa fatigue, ou ne la remarque point. Les écrivains interrogés par Binet ont insisté sur la diminution de l'effort qu'amène l'*entraînement*. Nous avons tous éprouvé cela, et bénéficié, en outre, de l'orientation sûre que donne un bon travail préparatoire au système de nos images.

Notre vie mentale, en effet, est discontinue. La condition de la conscience est le changement. Je comparerais nos états de conscience aux feux d'un phare tournant, qui pourraient offrir les couleurs les plus variées, avec des différences d'intensité lumineuse et de durée. L'attention portée sur un objet — effort volontaire ou coërcition délirante — déterminera le rappel alternatif d'un feu de même couleur.

1. Mme Jaubert, *Souvenirs*, ouvrage précité.
2. Voy. Manouvrier, Féré, Mosso.

Et peu importe, une fois cette alternance réglée, que l'intensité lumineuse devienne faible. Il en est alors de l'objet de l'attention comme des points situés dans le champ de la vision indistincte : il suffit qu'il reparaisse à temps et repasse quelquefois au foyer de la claire vision. C'est le cas du peintre de portrait, cité par Hirth[1] à d'autres fins, qui poursuit une conversation politique avec son modèle, ou du musicien qui improvise en pensant à autre chose. Mais que la main donne une touche malheureuse ou frappe un accord faux, le roulement facile des images sera brusquement interrompu, et l'on sentira de nouveau l'effort d'être attentif.

« L'inspiration, écrivait Grillparzer[2], est la concentration de toutes les forces et facultés sur un point. » Nous remarquons différemment, suivant l'heure, l'effort que cette concentration exige. Dans la période préparatoire, et quand le travail est purement « mental », il amène une fatigue réelle, et aboutit le plus souvent de façon brusque, après un « repos ». C'est le phénomène décrit, depuis Carpenter, sous le nom de « cérébration inconsciente ». Une sorte de restauration psychologique n'est pas moins nécessaire au penseur, préoccupé d'une question difficile, qu'au tireur fatigué de viser la cible et de soulever son arme. L'attention peut alors rester latente, inaperçue ; elle est effective néanmoins, et s'exprime en travail. Mais il intervient, dans l'exécution artistique, une condition nouvelle, je veux dire l'aboutissement continuel de l'effort et la reconnais-

1. *Physiologie de l'Art*, p. 45.
2. Cité par Oelzelt-Newin, *Phantasie-Vorstellungen*, ouvrage préc

sance, à mesure, de l'idéal qui se réalise [1]. L'attention s'en trouve allégée, au point de paraître absente aux bonnes heures d'entrain et de santé.

Dans ce dernier cas, le cours de l'idéation est soutenu aussi, n'oublions pas de le remarquer, par des changements favorables de l'état de conscience. Notre phare tournant ramène, en quelque sorte, les nuances d'une même couleur, et l'attention est rafraîchie constamment sans se disperser. Le peintre, l'écrivain, l'orateur, iront ainsi jusqu'à la limite de leurs muscles. Le dramaturge entre dans la peau de ses personnages, et *parle* leurs caractères : des états de conscience homogènes se succèdent en se soutenant l'un l'autre, et leur variété même entretient son activité physiologique [2]. Il change d'état, sans quitter le sujet qui le domine. Son imagination vit réellement les situations qu'elle a créées facticement.

Il faut, disait Mendelssohn [3], « que l'on sente dans tous les personnages le souffle de la vie ». Et il ajoute : « Il y a sur ce sujet dans Beaumarchais un

1. On raconte de Schumann, qu'il pouvait composer au milieu du tumulte et du vacarme. Absorbé dans l'idée qu'il poursuivait, il demeurait sourd à tout bruit. « Dans un restaurant très fréquenté par la société artistique de Dresde, où d'habitude il allait le soir boire de la bière, il s'asseyait dans un coin, la face au mur, tournant le dos à la compagnie, sifflottant doucement pour lui et développant ainsi ses idées musicales. » E. David, *Les Mend. Barth. et R. Sch.*, p. 299, *ouvrage précité*. Je donne cet exemple sans le commenter.

2. Mais cette activité, bien entendu, *se dépense*. « Parfois un auteur dramatique a la paresse de s'échauffer et de se mettre dans la peau du personnage ; c'est ce qui arrive parfois à M. Jules Lemaître, qui triche, et se dispense de l'effort nécessaire. Les scènes qu'il a écrites de cette façon ne sont point bonnes. » *Travaux du laboratoire de Psychologie physiologique*, 2e année, 1893, p. 49 (Binet et Passy), Paris, F. Alcan, 1894.

3. *Lettres*, p. 207, ouvrage précité.

passage qui m'a frappé. On lui reprochait de faire exprimer à ses personnages trop peu de belles pensées, et de ne pas leur mettre à la bouche des termes assez poétiques. A cela Beaumarchais répond : « Ce n'est pas de ma faute et je dois avouer que, pendant que j'écris, je ne cesse d'avoir avec mes personnages la conversation la plus animée ; ainsi je crie : Figaro, prends garde, le comte sait tout ! — Ah ! comtesse, quelle imprudence ! — Vite, vite, sauve-toi, petit page ! — et alors j'écris ce qu'ils me répondent et rien d'autre. » Cela me semble très joli et très vrai. »

IV

L'attention persiste donc en quelque manière pendant l'exécution rapide et inspirée. On en peut dire autant du jugement : il y continue son rôle, qui est plus ou moins apparent selon la nature des individus et leur méthode de travail. Je n'ai pas à relever ces différences personnelles et me borne à remarquer ici la collaboration du jugement et de l'esprit critique dans l'œuvre d'imagination.

Il existe, en fait, des imaginations *justes* et *fausses*. Certaines gens sont comme des instruments mal accordés et ne savent contrôler non plus ni leurs images ni leurs idées. « Pour être complet, déclare Sardou [1], l'auteur doit renfermer deux hommes : l'artiste, qui est séduit par une idée, et l'homme de raisonnement,

1. Binet et Passy, *articles précités.*

de critique, qui dit à l'artiste : « Il faut faire ceci et éviter cela. » Plus d'un auteur dramatique n'est qu'un artiste : Victor Hugo, par exemple, qui manquait totalement de bon sens[1]. »

« C'est l'imagination qui crée, jugeait aussi Grétry[2], c'est le goût qui rejette, adopte ou rectifie. » Laissez couler le torrent avec les matières brutes qu'il entraîne. Mais « revenez ensuite sur vos pas et que le goût et le discernement réparent froidement les écarts de votre imagination trop exaltée. »

Sardou, Grétry, parlent là d'un jugement *après coup*. En fait, la critique gît dans le goût même, et le goût marque déjà l'improvisation. Goût ou critique, c'est d'abord, pour le peintre et le musicien, pour le poète et l'orateur, en tant qu'artistes, une sorte de bon sens et de santé des organes, une harmonie des états affectifs, un juste équilibre entre les mouvements de la passion et les données constantes de l'observation. Quant aux vices du raisonnement spéculatif, ils n'influencent pas le métier, si l'on veut, d'une manière directe. Un poète pourra dire excellemment une absurdité, un orateur dépenser beaucoup d'éloquence à soutenir une cause détestable. Il ne faudrait pas méconnaître pour cela que les défauts de la pensée et du sens moral affaiblissent toujours, en définitive, la valeur des produits de l'imagination. Et pour dire plus, le *sans raison*, le *sans règle*, aboutit fatalement au *sans art*. Nous en avons de nos jours

1. Cf. ce que Delacroix écrivait dans son *Journal* : « Le style de Hugo est le brouillon d'un homme qui aurait du talent : il dit tout ce qui lui vient. »

2. *Mémoires*, t. Ier, p. 102, ouvrage précité.

appants exemples. Le bruit que mène autour de ines œuvres le dilettantisme maladif de nos mporains n'empêchera point le discrédit qui les era dans un prochain avenir.

CHAPITRE IV

L'IMAGINATION ET LE DÉLIRE

I

Les anciens parlaient déjà du « délire poétique » et assimilaient en quelque manière l'inspiration du poète à l'hallucination du fou. Que signifie au juste cette comparaison ? Que vaut-elle et qu'en pouvons-nous apprendre ? L'état pathologique et l'état normal s'éclairent l'un l'autre ; les analogies se fondent sur des contrastes aussi bien que sur des ressemblances.

L'imagination, on le sait, travaille toujours avec des images, si loin qu'elle vise ou qu'elle atteigne. Images auditives, verbales, visuelles, peu importe leur nature; le procédé ne change pas au fond. J'ai essayé de le décrire. Voyons maintenant ce qu'il devient, ce qu'il donne dans la maladie : certaines formes pathologiques nous instruiront plus utilement sur le début, la marche, le contenu et le produit du délire, maniaque ou poétique.

Les alcooliques non héréditaires nous offrent l'occasion de parler des excitants. Chez ces malades, le

délire n'apparaît pas d'emblée. Ils éprouvent d'abord de simples troubles sensoriels; puis viennent des illusions, et, à la fin, des hallucinations. Mais, plus tard, quand l'irritabilité de l'écorce s'est accrue, les centres sensitifs entrent spontanément en action, sans que l'influence d'aucune excitation périphérique soit alors nécessaire.

L'usage des excitants pourra produire, chez les artistes, les orateurs, certains effets temporaires, et même faire naître des courants d'images — terrifiantes avec l'alcool ou mystiques avec le haschich — qui viendront grossir et colorer l'inspiration. Leur puissance imaginative ne dépend pas pour cela de l'excitant, et s'affaiblit au contraire par l'abus. Telles pages, écrites dans l'ivresse commençante ou sous l'influence d'un poison nerveux, auront sans doute une couleur particulière ; mais le coup de fouet n'a pas créé la fonction, et le gain même, si gain il y a, est bien peu appréciable.

La plupart des artistes se passent complètement d'excitants énergiques et n'en attendent pas la poussée féconde. Fox et Sheridan auraient pu être orateurs sans se griser. Berryer ne cherchait aucune stimulation, pas même dans le champagne. Il suffisait à Alexandre Dumas d'un grand verre d'eau claire pour se mettre en train. Binet a raison de contester la valeur de ces excitants artificiels, café, alcool, tabac [1], haschich, en tant qu'aliments psy-

1. Mme Sand, rapportent les de Goncourt (*Journal*, t. II), fume sans cesse des cigarettes de tabac turc. « Un jour, elle finit un roman à une heure du matin... et elle en recommence un autre, dans la nuit... La copie est une fonction chez Mme Sand. » « George Sand, écrit Arsène Houssaye (*Confessions, Souvenirs d'un demi-siècle*, 1830-1890, t. IV,

chiques. « Nous n'avons, dit-il[1], jamais rien rencontré de semblable dans nos enquêtes. Ce qu'il faut à l'auteur dramatique, c'est un peu d'isolement, et l'excitation la plus efficace vient du sujet qu'il traite; il faut aimer son sujet, le sentir, le comprendre, et le travail devient facile. »

Je ne parlerai pas de certaines pratiques singulières, des excitations demandées à l'odorat[2], etc. Quelle que soit leur signification relative à la santé générale du sujet, il n'y faut voir que des moyens dynamogéniques ; elles ne sauraient avoir pour effet de produire l'hallucination créatrice ou de fournir des images spéciales.

II

Le délire, on ne l'ignore plus aujourd'hui, évolue d'une manière lente chez les délirants chroniques; il suit une marche régulière et passe par les périodes si caractéristiques de l'inquiétude, de la persécution, de l'ambition, pour se systématiser enfin et se résoudre dans la démence. On ne retrouve pas cette progression chez les dégénérés; le délire, beaucoup moins profond chez eux, apparaît d'emblée : leurs

p. 265 (P., Dentu), n'attendait pas : dès qu'elle prenait la plume, elle était possédée. » La cigarette n'a rien à faire avec une pareille organisation. Habitude, occupation des doigts, oui ; stimulation, non.

1. *Psychologie des auteurs dramatiques*, in *Revue philosophique*, février 1894.

2. Schiller, par exemple, gardait des pommes pourries dans le tiroir de sa table de travail.

hallucinations surgissent confusément et en désordre. Quant aux alcooliques, ils brûlent rapidement, sous l'influence de l'agent toxique, les étapes que le délirant chronique met plusieurs années à parcourir.

Inutile de marquer ici avec plus de détails la marche différente du délire dans les alcooliques, les délirants chroniques et les dégénérés. Il nous suffira de rappeler comment le délire se concentre, comment aussi l'hallucination devient réelle et aboutit au dédoublement de la personnalité.

La concentration progressive du délire est très frappante chez les délirants chroniques. Seules les images qui peuvent prendre la couleur de leurs préoccupations deviennent des éléments intégrants de leurs souvenirs ; les autres n'ont pas plutôt apparu qu'elles sont déjà effacées. Les hallucinations restent en rapport étroit avec les idées délirantes, et le champ de la conscience se rétrécit jusqu'à ce que le délire se stéréotype en quelques phrases invariablement répétées [1].

Chez l'alcoolique, on voit les hallucinations se préciser de plus en plus, au point de se confondre avec la sensation réelle. Au début, ce sont des bourdonnements, des tintements et sifflements d'oreille ; puis, des sons variés se produisent et prennent bientôt une signification : le bruit des cloches devient un glas funèbre ; les voix, confuses d'abord, profèrent des injures, des menaces ; le malade finit par entendre des plaintes, des reproches nettement formulés, et

1. Voy. l'excellent article de L. Marillier, *Du rôle de la pathologie mentale,* in *Revue philosophique*, octobre 1893. — Je puise surtout à des notes prises au cours du Dr Magnan.

rapporte à des voix connues les paroles qu'il perçoit distinctement.

L'halluciné ne discute jamais la réalité de ses images délirantes ; elles sont pour lui absolument vraies ; il les subit, et en souffre. Il arrive aussi que des malades dégénérés assistent, sans y prendre part, à des conversations qui se passent dans leur centre cortical : ils n'ont pas conscience d'en faire les frais ; il leur semble que ce soit en dehors d'eux ; ils restent indifférents, ou se moquent même des paroles qu'ils entendent.

Nul doute que ces diverses situations sont comparables en quelques points avec le délire poétique. Mais cette comparaison ne peut jamais être que grossière. Ni la marche vers l'unité, ni l'état de conscience, ne se ressemblent. L'analogie de contraste, si je peux ainsi dire, est évidente. La concentration des images, qui s'impose dans la folie, l'artiste l'obtient au prix d'efforts difficiles, et par choix[1]. Si l'idée, comme on dit, « s'empare de lui », il est vrai surtout qu'il s'empare d'elle et la gouverne, Quand Victor Hugo, dans *Mazeppa*, a voulu décrire la « possession » poétique, il a été conduit par son sentiment intime, aussi bien que par la logique de l'identification, à personnifier à la fois le génie dans le cheval et dans le cavalier[2]. Course ardente, lutte corps à corps,

1. Schumann conseillait à Meinardus de composer intérieurement et sans l'aide du piano, de « tourner et retourner dans votre tête les principaux motifs mélodiques, tant que vous puissiez dire : « Maintenant cela est bien ». Lettre datée de 1848, in *Neue Folge*, ouvrage précité. — Cf. lettre à Clara, citée au chapitre précédent, p. 131.

2. Tellement qu'à la fin « on ne sait plus, de l'homme ou du cheval-génie, lequel porte l'autre, et lequel vole ; équivoque assurément con-

poursuite amoureuse, voilà la figure qui rend toujours, à peu près, la situation.

« La peine, le supplice, la torture de la vie littéraire, écrivent les de Goncourt[1] à propos de leur *Renée Mauperin*, c'est l'enfantement... Quel travail ! C'est comme une feuille de papier blanc qu'on aurait dans la tête, et sur laquelle la pensée, non encore formée, griffonnerait de l'écriture vague et illisible... On tourne, on retourne sa cervelle, elle sonne creux... On se dit qu'on ne peut rien faire, qu'on ne fera plus rien... L'idée est pourtant là, attirante et insaisissable, comme une belle et méchante fée dans un nuage. On remet sa pensée à coups de fouet sur la piste... Quelque chose vous apparaît un moment, puis s'enfuit, et vous retombez plus las que d'un assaut qui vous a brisé... Tous ces jours-ci, nous étions dans cet état anxieux. Enfin les premiers contours, le vague *fusinage* de notre roman, la jeune Bourgeoisie, nous est apparu ce soir. C'était en nous promenant derrière la maison, dans la ruelle étranglée entre de hauts murs de jardin... Les livres ont leurs berceaux. »

L'auteur dramatique n'a d'abord qu'une vision as-

traire aux lois de la rhétorique, mais conforme à la logique de l'identification. » Ch. Renouvier, *Victor Hugo le poète*, p. 38, ouvrage précité.

1. *Journal*, t. II, ouvrage précité. — « On passe longtemps d'abord, dit Pailleron, à chercher une pièce ; puis un jour, tout à coup, pendant qu'on est dans son cabinet de travail, ou même dans la rue, on s'arrête, on trouve quelque chose, *on voit la pièce*... On a d'abord une impression, une image, qui passe par la tête et qui est tout à fait indéfinissable... Donc, on suit son idée, comme une belle femme dans la rue ; elle fuit, *fugit ad salices*, elle cherche à se dérober, et quand enfin on l'a saisie, elle résiste encore, en changeant sans cesse de forme... Enfin, après lutte, on se rend maître de l'idée et on s'unit à elle. » Binet et Passy, *Le Temps*, 31 mars 1894.

sez confuse de ses personnages, de leur action, de leurs gestes ; peu à peu leur physionomie s'accuse, ils prennent une voix, une mimique spéciale, une personnalité si vivante que l'écrivain les sent exister en dehors de lui et assiste à sa propre création. Mais cette dualité apparente ne le trompe pas, et tout le processus créateur s'est accompli sous le contrôle de l'intelligence. Autant que la forte concentration de l'esprit dans la période préparatoire, cette réduction à l'unité des pensées et des images est bien encore, en partie, un acte conscient et volontaire. Le dédoublement littéraire de l'écrivain, devenu le spectateur de ses propres images, marque simplement le rôle durable de l'attention et du jugement jusque dans la fièvre de l'exécution.

Que ce dédoublement puisse être quelquefois plus accusé et avoir « presque la rigueur de ceux qu'on obtient par l'expérimentation hypnotique », cela n'a rien d'invraisemblable. Tel serait, d'après Binet[1], le cas d'un jeune auteur dramatique, François de Curel. Sa personnalité resterait occupée à faire le métier de critique, alors que les êtres qui le hantent se serviraient de sa main pour écrire ce qui leur plaît. Il parle d'un « personnage intérieur qui fait aller sa plume » ; il se dit « indifférent » aux joies et aux douleurs des êtres imaginaires qui vivent dans sa tête, « quand il est en plein dans son sujet », et déclare qu'il lui arrive « d'accueillir leurs emballements avec un sentiment d'ironie et même de persiflage ». Mais

1. *Travaux*, etc., ouvrage précité.

notre auteur n'en vient là qu'à la deuxième période de son travail, après une incubation pénible; il s'est si bien entraîné à faire parler ses automates qu'il n'a plus alors conscience de les conduire. Encore la présence du « critique » dans le scribe affaiblit-elle, à mon sens, la réalité de son double état; il continue, plus ou moins, à gouverner ses idées. Impossible d'accepter, d'ailleurs, comme une preuve de dédoublement réel, cette circonstance que la pièce, quand il la relit plus tard, lui semble séparée de lui, écrite par un autre. Cela arrive à tous les écrivains, après un peu de temps, et résulte des modifications continues de nos états de conscience.

Des cas de ce genre peuvent se produire cependant, je le répète, à la frontière indécise qui mène de l'état normal aux états pathologiques. Mais ils doivent être rares. L'auteur, à l'ordinaire, surveille ses héros, et il les juge ; il tient sa partie dans le jeu de l'automatisme provoqué par lui; on ne trouve là ni dualité de conscience, ni délire, ni hallucination.

III

Le contenu du délire suggère d'autres remarques. Je ne parle pas ici de la diversité, mais de l'arrangement des images et de leur association, pour ainsi dire mécanique.

La pathologie nous présente, à cet égard, deux aspects distincts. Dans la paralysie générale [1], les

1. Due à une lésion diffuse qui au début siège sur le tissu inters-

souvenirs subsistent, mais ils sont réduits à de simples images, isolées ou fragmentaires. L'amnésie paralytique ne serait donc, écrit Marillier, qu'une impuissance à associer, par conséquent à localiser et approprier au moi les images ; « le trouble porterait, non pas sur les images elles-mêmes, mais sur les processus d'association ».

Autre est le tableau chez le maniaque. Pas de lésion qui isole ses centres cérébraux les uns des autres ; l'éréthisme de ces centres est la cause de son délire. Alors que le temps d'association est augmenté chez le paralytique, il est raccourci chez le maniaque : les images se succèdent et s'emmêlent dans son esprit avec une rapidité extrême, au hasard de ressemblances extérieures, de consonances, « qui tout-à-coup aiguillent l'esprit dans des directions différentes ». L'incohérence du maniaque n'est qu'apparente, celle du paralytique est réelle.

Ces deux types de malades se reconnaissent dans les peintres, les musiciens, les poètes, les orateurs. Les uns ont une marche pénible et procèdent par des associations d'images non justifiées. Les autres ont une marche pressée, désordonnée ; ils abusent des détails [1] et prodiguent les développements, qui naissent au hasard de leur chemin. On citerait telle œuvre où les incidents n'offrent pas de rapport étroit

titiel et isole ainsi les unes des autres les groupes de cellules sensitives et motrices.

1. Et aussi de l'épithète, de l'adjectif. La profusion des adjectifs, et en général des mots inutiles, trahit une faiblesse intellectuelle. Qu'on relise les *Fables* de la Fontaine ! On admirera à quel point le poète réussit à faire *voir, entendre, sentir bon*, sans épithètes, et comment il fait *penser*.

avec la donnée, les actions avec les caractères, où l'imprévu n'est jamais que du décousu ; telle autre où les épisodes sont multipliés sans choix, où la suite bizarre des images et des faits, qui roulent et se heurtent, vous laisse une impression de fouillis et de vertige. Toujours est-il que l'artiste le plus incohérent, le plus violent, garde à peu près la direction générale de sa pensée ; il n'en est pas réduit à subir son délire sans le contrôler. Mais la seule comparaison des délires maniaque et poétique nous fait mieux sentir leur fond commun dans le jeu automatique des images et dans les rapports de la mémoire avec l'imagination.

Le délirant ne peut s'empêcher de dire ce qu'il dit. Autant il est vrai qu'un démon mène parfois notre langue, et qu'avec les bavards il n'est pas besoin de chercher la vérité au fond de leur verre. L'éloquence même a ses imprudences. Lord Chatham, lisons-nous dans Macaulay, n'était pas maître, mais bien esclave de sa propre parole. Il se gouvernait si peu, à la tribune, qu'il se sentait capable de laisser échapper un secret d'Etat. « Une fois que je suis debout, avouait-il à lord Shelburne, je dis tout ce que j'ai dans l'esprit. » Il était de ceux, rappelons-le, dont les discours préparés ne valent rien et qui ne savent jamais ce qu'ils vont dire. Les improvisateurs ne surveillent point de trop près leur « imagerie » mentale, ou sinon le jeu s'arrêterait.

On a déjà remarqué, d'autre part, qu'un homme instruit ne délire pas comme un ignorant. Tous les délires attestent la richesse de la mémoire et la spontanéité des associations. A mesure que le délirant

chronique, par exemple, délivré de ses idées de persécution, entre dans la période ambitieuse, ses centres corticaux « laissent échapper[1] » les images les plus variées et son délire offre alors une riche floraison. Cependant la mémoire s'est appauvrie dans la période précédente, l'intelligence a faibli aussi; bientôt la conscience se trouble, et le malade marche vers la démence.

Les dégénérés supérieurs accusent à la longue la même fatigue, et le délire des plus brillants devient monotone quand leur mémoire se vide. L'abbé C., jadis très scintillant, commence à s'éteindre et rencontre à peine des métaphores originales. « Songe, Pharaon septennal, songe et apprends », écrit-il au Président de la République. Il définit le divorce « seringue de la société » et traduit la *fraternité* par le vieux dicton : « Plus on est de fous, plus on rit. » Il tombe enfin à l'allitération enfantine : « Les Veuillot baisent la mule du pape comme des mulets. »

IV

Personne ne songerait à comparer les produits du génie et du délire. Il est pourtant des œuvres à la mode qui rappellent le délire maniaque par des traits particuliers, tels que le néologisme, l'allitération et l'écholalie, la coprolalie, le rabâchage : au fond plus ou moins troublé de la sensibilité générale

1. J'emploie cette expression, familière au Dr Magnan, bien qu'elle matérialise trop le fait.

correspond toujours un désordre intellectuel. Max Nordau en a trouvé des exemples copieux dans la littérature moderne. Je me bornerai ici à relever un caractère des conceptions délirantes, qui est essentiel, et me paraît aussi des plus instructifs.

Un élève de l'Ecole des Beaux-Arts est préoccupé du nombre 13. Cette idée délirante devient bientôt un noyau de prolifération. Les astres se changent, pour lui, en nombre 13. Il imagine un Dieu Treize, l'invoque et lui demande assistance. Il conçoit une vérité 13, contre-poison de l'erreur 13, etc. Un autre dégénéré, qui se moque doucement des superstitieux du nombre 13, a l'obsession du nombre 3. Si on le contrariait, il éteindrait le soleil avec trois mots. Il demande au restaurant trois portions, et vole au bazar trois tire-bouchons, qu'il va jeter à la troisième bouche d'égout de la troisième rue par où il passe. Il avait deux dents gâtées, et s'en est fait arracher une troisième, qui était saine, dans la crainte d'un malheur imaginaire. Il veut qu'on épouse trois femmes, et pare à l'inconvénient d'avoir trois belles-mères en insinuant qu'elles s'arrangeront peut-être bien ensemble. Autant de traits comiques, utilisables au Palais-Royal.

Certains délirants ébauchent une intrigue romanesque, dès qu'ils s'ingénient à mettre leur chimère d'accord avec les faits qui la contredisent. Un lieutenant de vaisseau, malade à la troisième période, pensait être M. Jules Grévy, et recourait à une métempsycose pour concilier ses deux personnalités. « Lieutenant de vaisseau, disait-il, je l'étais peut-être, il y a de cela près de mille ans ! » Lui opposait-on que

le Président de la République ne pouvait être en même temps à l'Élysée et à Sainte-Anne, il répondait que son ennemi Ferry avait mis un mannequin à sa place et jouait son personnage [1].

Un dégénéré des plus curieux se dit « fils de la lumière naturelle ». Voilà le fait central de sa conception délirante. Il s'ensuit que la lumière « a couvert sa mère ». Elle le protège ; il la localise dans l'étoile du Berger. Puis l'idée de lutte intervient, la situation dramatique se dessine. Il a des ennemis, qu'il situe au haut de la tour Eiffel. Ces ennemis s'efforcent d'éteindre la lumière naturelle sous les flots de lumière artificielle qu'ils projettent sans relâche, et c'est là ce qu'il appelle le « combat des éclipses ». Chacune de ces lumières lui parle, l'une à l'oreille droite, l'autre à l'oreille gauche. Il a toujours son étoile sur la tête ; il la voyait briller jusque dans la cale du vaisseau qui le portait en Algérie. Hugo a prêté à son Caïn une folie de ce genre ; mais certaines parties des poèmes de Wagner, je le dis à regret, ont assez bien la couleur de ces chimères.

Quelques malades imaginent vaguement une figure idéale. Tels ces dégénérés, dont l'un loge son amante mystique dans une étoile et l'autre vit en la compagnie d'une jeune fille, qu'il entretient le jour et caresse la nuit. Mais ce ne sont pas là des êtres franchement objectifs ; leur héroïne reste pour ces malades une sorte de double, un écho de leur propre

1. Ainsi les romanciers de cape et d'épée — *ceteris non paribus* — jettent leurs héros dans des situations invraisemblables afin d'avoir l'occasion de les en tirer.

individu ; le roman est leur roman à eux ; ils ne se détachent pas d'eux-mêmes [1].

Ce caractère profondément subjectif frappe dans tous les délires. Systématisation, jeu automatique et reviviscence d'images variées, sont des traits communs, sans doute, au génie poétique et à la manie. La différence qui les sépare, je ne crains pas d'y insister, est que le malade subit son hallucination, quelle que puisse être sa manière de raisonner, qu'il ne la critique pas et reste impuissant à diriger la marche de son délire. La condition fatale du délirant, c'est encore la subjectivité de son état. Nous le voyons prisonnier de soi-même, incapable de sortir de sa personnalité, de concevoir ou des événements ou des êtres qui ne l'affecteraient point, toujours rivé à son moi, et principal, unique acteur de son rêve.

Or, ce trait pathologique se retrouve aussi dans beaucoup d'œuvres littéraires des décadences, où le héros n'apparaît jamais qu'une incarnation du poète — si tant est que le poète consente seulement à se partager ! — et son invention n'est plus alors qu'une manière ingénieuse de se tâter le pouls. Le beau nom de *roman psychologique* ne saurait longtemps, là-dessus, nous donner le change.

En résumé, ces diverses expressions, délire poétique, dédoublement, automatisme, quand on les applique à l'état normal, sont de simples figures rappelant des processus psychologiques inévitables. Nous

1. On trouvera dans Ch. Féré, *Pathologie des Émotions*, p. 347, le cas d'un malade qui poursuivait dès sa jeunesse une vie fictive — militaire, marin, ingénieur, etc., qu'il préférait à sa vie réelle.

ne devons pas nous laisser aller à forcer la ressemblance entre des états qui diffèrent grandement. Il est vrai d'ailleurs qu'en partant des conceptions incohérentes ou systématiques de la folie, on arrive aux créations du génie par une route longue et continue. Les degrés inférieurs en sont jalonnés par des œuvres douteuses, autour desquelles les détraqués mènent leur ronde enthousiaste, parce qu'ils s'y reconnaissent. L'homme sain les néglige et se garde de les appuyer de son crédit par faiblesse ou bienveillance. Les conceptions supérieures se distinguent, et par la bonne qualité des images que fournissent des organes sensoriels bien accordés [1], et par le contrôle visible de l'intelligence. L'œuvre d'art cesse d'être belle où manque le jugement. Le défaut d'équilibre, de mesure, donne parfois l'illusion de la puissance; il marque toujours une faiblesse.

1. « C'est l'équilibre entre les organes » qu'il faut à l'artiste, disait Grétry (t. III, p. 79). Il compare la fibre nerveuse du fou à une corde fausse (p. 124).

CHAPITRE V

LE TEMPÉRAMENT

I

L'imagination délirante a pour terrain le tempérament morbide. Le génie est également une expression de la machine vivante, et, si la comparaison ne risquait d'être banale, je dirais que ses feuilles puisent dans l'atmosphère ambiante, ses racines dans le sol physiologique. Certaines formes de l'imagination répondent à l'éducation et au milieu social ; il en est ainsi de certaines formes du délire. Un délirant sera, selon les temps, ou démonopathe, possédé, ou électrisé, hypnotisé ; un poète sera classique ou romantique, il fera de la tragédie ou du drame bourgeois. Cependant la faculté même d'imaginer reste le fait principal : elle signifie un ensemble de dispositions psychologiques, lesquelles relèvent, à coup sûr, du tempérament de l'individu. Mais nous en sommes réduits à l'affirmer, sans avoir le moyen d'établir encore avec précision cette dépendance. La notion ordinaire du *tempérament,* nerveux, sanguin, lymphatique, etc., ne contient pas tous les éléments dont

nous aurions besoin pour expliquer le pouvoir de l'imagination.

L'imagination est un point d'arrivée; le tempérament, un point de départ. Essayons de marquer les stations intermédiaires, afin de saisir, pour ainsi dire, dans les moments principaux le rapport intime de la cause et de l'effet.

Imaginer, au sens complet du mot, c'est construire avec des images. Cela est vrai de l'humble ouvrier qui invente un mécanisme, comme du musicien qui écrit une symphonie. Mais il faut toujours que des images soient évoquées, ou ravivées. Une représentation forte, voilà le premier degré de l'imagination. Beaucoup de personnes s'y arrêtent. On les dit alors « imaginatives », parce qu'elles se représentent assez vivement un fait, élémentaire ou complexe, un cri, une voix, une couleur, un visage humain, une phrase musicale ou poétique, une figure géométrique, un coup sur l'échiquier, un rouage d'horlogerie, ou encore une émotion, une joie, une souffrance, etc. Que ces images rappelées composent un agrégat plus ou moins nouveau, le produit se forme néanmoins par la représentation de parties, qui sont des faits simples de mémoire. Il n'est pas une machine qui n'ait des pièces; une symphonie, des notes, des rythmes ; une figure géométrique, des lignes ou des courbes, etc. Nous arrivons ainsi à la faculté de *retenir*. Or, la mémoire, nous le savons bien, dépend à son tour de la faculté de *percevoir*. La finesse des structures nerveuses, qui est requise pour cette dernière, importe donc aussi à l'imagination.

La condition d'une bonne mémoire générale peut

se rencontrer, il est vrai, sans qu'il en résulte aucun don éminent. Le génie du musicien, celui du peintre, ou même du poète et de l'orateur, en exigent une autre, qui est la réussite d'une mémoire spéciale. Une mémoire analytique des sons est un minimum d'aptitude pour le musicien ; une mémoire des formes, des couleurs, des mouvements, un minimum d'aptitude pour le peintre. Ce minimum, d'ailleurs, ne nous donnera, si d'autres qualités ne s'y ajoutent, que des inférieurs, des incomplets, des dilettanti. Sans mémoire affective et sans jugement critique, l'artiste, le poète, l'orateur ne sauraient jamais parvenir à l'excellence. Une bonne mémoire spéciale n'implique pas nécessairement une imagination puissante. Il nous faut donc chercher dans le tempérament une dernière condition, et je pense que, à moins de recourir au miracle, il est légitime de la placer dans une riche irrigation sanguine, dans la texture des nerfs, dans la charge ou tension des centres cérébraux.

On a appliqué le mot d'hypertrophie aux mémoires spéciales très développées. Ce mot, il me semble, représente mal les choses : *structure réussie* serait plus juste. Je ferai observer, en outre, que la structure très réussie d'un appareil « sensori-cérébral » s'accompagne à l'ordinaire d'une structure suffisamment réussie d'autres parties, et que nous avons alors un perfectionnement général, avec des côtés faibles. L'hypertrophie d'un centre, au contraire, dans les cas morbides, a pour corollaire la dégénération d'autres centres et des impotences fonctionnelles.

L'éréthisme dans la manie, enfin, est un fait accidentel, associé à des troubles nombreux, au lieu que la finesse de structure est un fait constant et que les sens plus développés travaillent d'une manière régulière. Dans les états de dégénérescence, quelques points du territoire nerveux émergent encore, lorsque tout sombre ; dans les états d'organisation supérieure, tout reste en émergence, quand certains points s'élèvent au-dessus du niveau commun.

Tout travail de perception, de mémoire, d'imagination, exige, en définitive, une dépense, et c'est une condition du génie de pouvoir fournir ou suffire à cette dépense. Si un bon équilibre fonctionnel distingue les génies sains, une nutrition abondante des centres se laisse deviner d'abord dans l'imagination forte de certains hommes. On dit de ceux-là qu'ils ont du *tempérament :* parmi les orateurs, Mirabeau, Danton, plus que Vergniaud et Robespierre ; parmi les poètes, Hugo [1] plus que Musset. Une écorce cérébrale riche et bien nourrie, des nerfs et du sang, comme dit le populaire, voilà toujours ce qui est indispensable.

II

Sur cette condition fondamentale, la vigueur et le volume de l'organe cérébral, l'infériorité du sexe féminin [2], reconnue par les femmes supérieures elles-

1. On verra dans le *Victor Hugo* de L. Mabilleau, ouvrage précité, p. 144 et s., quelle puissante constitution fit au poète l'alliance d'une nature nerveuse et de la force sanguine.

2. Je prends le fait tel quel et ne prétends pas assigner des bornes

mêmes, peut jeter une lumière indirecte. J'ai signalé, jadis, cette infériorité dans la peinture, et j'ai montré qu'il en faut chercher la raison, non dans les préjugés sociaux ou dans une moindre activité de la femme artiste, mais dans sa mémoire. Je rappelais, invoquant l'opinion d'une personne des plus distinguées, Suzanne Rubinstein, que les femmes ne répriment pas facilement ni le rire ni les larmes et qu'elles sont sujettes aux réflexes sur lesquels notre volonté a une action, bref, que leur pouvoir d'arrêt est moindre que chez l'homme. De même, concluais-je, nous les trouvons plus soumises au mécanisme de la mémoire professionnelle, plus passives dans la reviviscence des images. Elles sont peu capables d'enrichir librement les associations d'images une fois créées qui forment cette mémoire, et d'intervenir ensuite avec originalité dans leur reproduction automatique. « Elles ont le signe de la vocation, elles en ont l'instrument ; leur faiblesse consiste à demeurer plus dépendantes de l'instrument[1]. »

G. Hirth est arrivé à des conclusions à peu près pareilles[2]. Il attribue le moindre génie des femmes à la prédominance, chez elles, de ce qu'il nomme les courants inférieurs de la mémoire latente. « La femme, écrit-il, *pense* plus d'instinct et de nature dans la mémoire latente que l'homme, relativement plutôt destiné par sa structure générale aux acquisi-

à l'évolution du sexe féminin dans l'avenir. Je prends la femme pour ce qu'elle est, non pour ce qu'elle pourra rêver d'être.

1. *Psychologie du Peintre*, p. 74.

2. Il rappelle que l'écorce cérébrale de la femme se trouve être plus mince et plus petite dans les trois dimensions que celle de l'homme. — Voy. *Physiologie de l'Art*, p. 87 et s.

tions nouvelles et aux courants supérieurs. » Il ajoute : « Sans le travail, il n'y aurait pas d'artistes hommes ni femmes ; il conduit non seulement à ces associations involontaires, automatiques des souvenirs sensoriels et moteurs engagés, sans lesquelles il ne pourrait être absolument question de « supériorité de maître », mais il demeure encore l'avertisseur constant de la mémoire latente — le pont toujours commode et sûr entre ces plaines sombres, impénétrables, et les rivages ensoleillés de la conscience. Mais, tandis que, dans l'art, la femme se borne presque toujours à ce seul pont toujours sûr, l'homme, de temps à autre, fraye d'un bras puissant de nouveaux chemins à travers le chaos qui lui ferme la vue des horizons lointains. *Per aspera ad astra.* »

Anton Rubinstein, à son tour, juge ainsi les femmes musiciennes. Il leur manque, selon lui, deux qualités principales, pour l'exécution comme pour la composition : de la subjectivité et de l'initiative. Dans l'exécution, dit-il[1], les femmes ne peuvent s'élever au-dessus de l'objectivité[2] ; il leur manque, pour la subjectivité, le courage et la conviction. Pour la création musicale, elles ne sont pas capables de s'absorber assez complètement en leur âme, de se con-

1. *La musique et ses représentants. Entretiens sur la musique* (Trad. M. Delines), p. 112 (Paris, Au Ménestrel, 1892).

2. Objectivité prend ici le sens d'imitation, d'automatisme ; subjectivité, celui de réflexion. — Qu'on me permette de donner à cette place une autre citation du même ouvrage. « La plupart de nos grands maîtres, écrit Rubinstein, p. 131, ont été des enfants prodiges, mais le nombre de ces grands maîtres est bien petit en comparaison de la masse d'enfants doués musicalement, qu'on admire chaque année, et qui, plus tard, ne tiennent rien de ce qu'ils promettaient. » C'est là ce que je disais tout-à-l'heure en parlant du *minimum* de la vocation.

centrer, elles n'ont pas assez de force de réflexion, d'élévation d'idées, ni assez de vigueur dans ce que j'appellerai le « coup de brosse ».

Un mot encore sur les relations du « tempérament favorable » avec l'hérédité et le milieu social. Il est nécessaire, je ne saurais assez le redire, de diviser la question de l'hérédité pour la comprendre. Ce qu'il faudrait considérer, c'est la transmission, non pas d'une aptitude en bloc, mais des facultés élémentaires qui composent l'aptitude, — mémoires spéciales, qualités intellectuelles et physiologiques. On ne s'étonnera plus alors des combinaisons assez nombreuses qui se réalisent dans les sujets venus d'une même souche, puisque certaines mémoires spéciales, par exemple, sont communes à plusieurs vocations, et que les qualités transmises par les deux parents peuvent s'allier l'une avec l'autre en des groupements variés, selon les incidences de l'hérédité sur chaque individu.

Les circonstances extérieures ont aussi leur effet sur le tempérament favorable, et l'exception du génie peut se produire, ou par la dégénération commençante, qui fait les nerfs fatigués et délicats, ou par un surplus d'énergie acquise qui doit être dépensé. Les deux cas sont également fréquents ; mais le plant chétif, étiolé, ne donne pas les fruits sains de l'arbre en pleine venue. J'ai relevé d'ailleurs les caractères qui ne permettent pas d'assimiler en toute occasion le génie à la folie, et les facultés des hommes supérieurs ne sont une hypertrophie, je le répète, que par comparaison avec l'atrophie des médiocres.

Il convient de remarquer enfin que ces structures nerveuses perfectionnées, fondement des belles mémoires spéciales, apparaissent un produit de la culture. On ne les rencontre pas à l'origine. « L'homme, a-t-on dit[1], n'est pas né musicien, mais apte à le devenir. » Le sentiment du rythme a précédé le discernement des sons. Il y a eu évolution pour la mémoire des sons, des couleurs, des mots et des mouvements. Donc, il y a eu aussi hérédité des qualités acquises, et le génie a des raisons physiologiques et historiques : elles se confondent, dès qu'on regarde le problème d'un peu haut.

1. Voy. sur Wallaschek, *Primitive Music*, un article de L. Dauriac, in *Revue philosophique*, juillet 1894.

CONCLUSION

Je n'essayerai pas de résumer en quelques lignes les aperçus donnés dans cet ouvrage. A peine même est-il besoin de formuler des conclusions. La plus générale se trouve déjà énoncée avec le titre. L'imagination a la mémoire pour fondement, ou mieux encore la collaboration de plusieurs mémoires partielles ; elle a pour conditions premières le tempérament et l'hérédité, un inconnu physiologique, en somme.

Quelques explications néanmoins sont nécessaires, afin de prévenir tout malentendu. Si j'ai adopté la distribution très large de mémoires motrice, visuelle et auditive, je n'ai pas voulu dire pour cela qu'il existe des types moteur, visuel, auditif, à l'état pur, en d'autres termes, qu'il existe des personnes normales « pensant » avec des images déterminées et ramenant leurs perceptions diverses à une seule et même forme sensorielle. J'ai voulu distinguer seulement, dans la faculté de percevoir et de se souvenir, des modes particuliers, et réels certainement, par la raison que des excitations différentes du dehors doivent provoquer, pour être senties et perçues, des réponses différentes de la sensibilité. La spécialisation de nos images correspond donc aux modes divers en

lesquels l'être vivant se manifeste ; elle a son origine dans les rapports mêmes du sujet et de l'objet, de l'organisme physiologique et du milieu. L'homme est un instrument accordé au diapason des choses.

Qu'est-ce qu'une mémoire professionnelle, sinon le jeu combiné de plusieurs mémoires spéciales ? Il paraît d'ailleurs raisonnable de penser que le succès de ces combinaisons repose sur une aptitude, sur une qualité des structures nerveuses. Beaucoup d'exemples le prouvent jusqu'à l'évidence. On remarque dès l'enfance, chez certains sujets, une mémoire extraordinaire des mouvements, ou des sons, ou des mots, ou des choses vues. Il est des enfants spontanément musiciens, adroits de leurs mains, ou beaux parleurs ; il en est d'autres qui gardent le souvenir de leurs émotions ou retiennent, avec une surprenante facilité, des faits, des raisonnements et des symboles.

Serait-il possible de découvrir une « loi de constitution » de la mémoire ? Les incidences de l'hérédité, dont je parlais plus haut, ne permettent guère de répondre affirmativement. Chaque mémoire professionnelle, cela résulte de nos études et y apparaît avec clarté, offre bien une constitution dominante, mais sans exclure des mémoires à côté. Un peintre, qui a tout ce qu'il faut pour être peintre, est encore bon musicien, quand son voisin ne l'est pas. Tel musicien dessine avec aisance, alors qu'un autre n'y réussira jamais. De même les poètes, les orateurs, pourront posséder des dons accessoires différents, et leur génie individuel en recevra la marque ; ils ne laisseront pas, toutefois, de se ressembler entre eux

plus qu'ils ne ressemblent à des musiciens ou à des peintres. Les alliances de la musique avec la peinture, ou de la géométrie avec la musique, ne sont même pas assez constantes pour fonder aucune règle sur une parenté qui viendrait de la nature des perceptions plutôt que des accidents de la transmission héréditaire.

Sans doute il existe des antagonismes et des affinités entre certaines formes secondaires de la mémoire, et il est clair que notre disposition intellectuelle est liée étroitement à nos processus mnémoniques. La tyrannie des fortes vocations le fait assez présumer. « L'homme, écrivait Gœthe dans ses *Mémoires*[1], peut entreprendre quoi que ce soit; il revient toujours dans le chemin que la nature lui a d'abord désigné. » Une tendance marquée à la représentation visuelle des objets exclut souvent la pensée abstraite, ou symbolique; la mémoire des mots ne favorise pas celle des choses, etc. Mais il faudrait avoir étudié un grand nombre de types, pour arriver, là-dessus, à des résultats un peu certains.

On pourrait objecter la collaboration ordinaire des mémoires partielles en vue de fins différentes. Ainsi la mémoire des yeux, l'imagerie visuelle, sert au peintre à reproduire pour elles-mêmes les choses vues; elle sert à l'ouvrier des Gobelins à traduire des cartons qu'il ne serait pas capable de composer, au naturaliste à classer des espèces, au calculateur prodige à effectuer des opérations mentales, aux artisans à fabriquer des meubles et des outils. Mais les

1. *Aus Meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*, 1 *ter* Theil.

yeux fonctionnent alors autrement et discernent des éléments variés dans les objets. Des individus pourront donc être rapprochés sous la qualification de visuels, et demeurer cependant fort dissemblables, parce qu'ils ne sont pas les mêmes visuels. Un écolier qui a la mémoire du mot écrit et apprend plus vite l'orthographe que son camarade, ne deviendra pas pour cela dessinateur. Un chasseur dont l'ouïe est très subtile risque de chanter faux et ne réussirait point à distinguer une gamme majeure d'une gamme mineure. Un homme habile au dessin pourra rester gauche et n'apprendre jamais à rouler une cigarette. Il se peut même qu'un musicien ne soit pas particulièrement sensible à l'expression de la douleur par le cri, un peintre à la mimique de la passion, etc. Les qualifications larges, et c'est ici que la doctrine de Fr. Paulhan [1], concernant les systèmes hiérarchisés de l'activité mentale, aurait son emploi, comportent des cas singuliers, et la constitution de chaque mémoire doit dépendre surtout d'une orientation qui amène à éliminer certaines représentations au profit de certaines autres. C'est l'aspect auquel je me suis attaché en passant en revue la valeur relative des images dans quelques types professionnels.

Peintres, poètes, musiciens et orateurs, construisent, ou imaginent. Ils ne le font qu'avec des images; ils n'ont des images, qu'autant que les perceptions ont laissé en eux des souvenirs ; ils ne peuvent percevoir, enfin, retenir, imaginer, au degré où ces fa-

1. *L'Activité mentale et les éléments de l'esprit* (Paris, Alcan, 1889). — Voy. aussi *Les Caractères* (1894).

cultés se trouvent chez eux, qu'à la faveur de ces qualités physiologiques dont le *tempérament favorable* nous a donné une trop vague formule.

Les objections faites à la théorie qui rattache l'imagination à la mémoire, ne me semblent pas bien fortes. On peut avoir, dit-on, beaucoup de mémoire et manquer d'imagination constructive, être un imaginatif sans avoir de la mémoire. Cette apparence trompe, et la valeur ou la non valeur de ce qu'on appelle ici mémoire resterait à discuter. La mémoire du mot écrit, par exemple, qui nous étonne, est cependant la plus infertile ; une mémoire verbale prédominante aide à l'orateur, mais toute seule ne fait que des bavards. L'objection nous montre, en tous cas, qu'il faut chercher au-delà d'une bonne mémoire générale, et nous avons recouru, en effet, à la complexité d'organisation. Dès qu'on analyse le don éminent d'un peintre, d'un poète, d'un musicien, on est sollicité à faire le départ des états affectifs, des mémoires partielles, des qualités de l'esprit, de la charge « neuro-électrique » et, en général, de conditions vitales non encore ou à peine soupçonnées. Si l'on réfléchit aussi combien de sujets possèdent, à un degré faible, les dons des hommes supérieurs, le génie paraît un phénomène moins impénétrable. Une imagination faible enferme tout ce qu'il faut pour produire une imagination forte, sauf l'énergie des qualités élémentaires ou la rencontre heureuse de ces diverses qualités. Tout homme un peu bien doué possède quelques rudiments de tous les arts, puisqu'il a des yeux, des oreilles, une main, un certain amour de la forme, de la sensibilité. Augmentons la valeur des termes néces-

saires à la combinaison requise, et nous aurons une belle mémoire professionnelle ; marquons-les ensemble d'un exposant plus élevé, et nous passerons de l'équation de la médiocrité à celle du génie. Que le secret nous en soit ainsi révélé, je n'ose le dire ; mais cela jette au moins quelque lumière sur la « loi d'exercice » de l'imagination.

A cette question : « Pourquoi l'opium fait-il dormir? » on ne répond plus, avec les médecins de Molière : « Parce qu'il a une vertu dormitive. » On prouve que l'opium fait dormir parce qu'il contient de la morphine, et cette réponse, disait Chevreul quelque part, n'accuse plus la même ignorance. Ainsi nous n'en sommes plus réduits à expliquer l'imagination par une « vertu imaginative », et si nous montrons qu'un homme de génie doit sa puissance d'imaginer à une constitution définie de sa mémoire, à son système d'images, d'origine affective et sensorielle, à son hérédité, à son tempérament, notre réponse ne sera pas non plus dénuée de toute valeur. La solution du problème, si je ne me trompe, doit être cherchée dans cette voie.

Il me resterait à montrer les conséquences de ces études à l'égard de la pédagogie. Elles sont importantes, et souvent défavorables aux systèmes en vigueur. Quelques lecteurs les devineront sans peine. Mais les exposer ici nous mènerait un peu loin ; l'occasion de le faire se présentera plus tard.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre III. — *Mémoire auditive.*

Chapitre IV. — *Mémoire émotionnelle.*

Chapitre V. — *Mémoire intellectuelle.*

DEUXIÈME PARTIE

IMAGINATION.

Chapitre premier. — *Mémoire et imagination.*

VERSAILLES, IMPRIMERIE CERF ET Cie, RUE DUPLESSIS, 59.

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAIN

108 volumes in-18; chaque vol. broché : 2 fr. 50 c.

EXTRAIT DU CATALOGUE

H. Taine.
L'idéalisme anglais.
Philosophie de l'art dans les Pays-Bas.

Paul Janet.
Matérialisme contemporain.
Philos. de la Révol. française.
St-Simon et le St-Simonisme.
Les origines du socialisme contemporain.
La philosophie de Lamennais.

Alaux.
Philosophie de M. Cousin.

Ad. Franck.
Philosophie du droit pénal.
La religion de l'Etat.
Philosophie mystique au XVIII[e] siècle.

E. Saisset.
L'âme et la vie.
Critique et histoire de la philosophie

Charles Lévêque.
Le Spiritualisme dans l'art.
La Science de l'invisible

Auguste Laugel.
Les Problèmes de la vie.
Les Problèmes de l'âme
L'Optique et les Arts.

Beaussire.
Antécéd. de l'hégélianisme.

Ed. Auber.
Philosophie de la Médecine.

Schœbel.
Philosophie de la raison pure.

Saigey.
La Physique moderne.

E. Faivre.
De la variabilité des espèces.

J. Stuart Mill.
Auguste Comte.
L'utilitarisme.

Ernest Bersot.
Libre philosophie.

Herbert Spencer.
Classification des sciences.
L'individu contre l'Etat.

Bertauld.
L'ordre social et l'ordre moral.
Philosophie sociale.

Th. Ribot.
Psychologie de l'attention.
Philosophie de Schopenhauer.
Les maladies de la mémoire.
Les maladies de la volonté.
Maladies de la personnalité.

...rtmann (E. de).
...ion de l'avenir.
...inisme.

Schopenhauer.
Essai sur le libre arbitre.
Les fondements de la morale.
Pensées et fragments.

L. Liard.
Logiciens anglais contempor.
Définitions géométriques.

H. Marion.
Locke, sa vie et son œuvre.

O. Schmidt.
Les sciences naturelles et l'Inconscient.

Barthélemy-St-Hilaire.
De la métaphysique.

Espinas.
Philosophie expér. en Italie.

Siciliani.
Psychogenie moderne.

Leopardi.
Opuscules et Pensees.

Roisel.
De la substance.

Zeller.
Christian Baur et l'École de Tubingue.

Stricker.
Le langage et la musique.

Ad. Coste.
Conditions sociales du bonheur et de la force.

A. Binet.
La psychol. du raisonnement.
Introd. à la psychol. expérimentale.

Gilbert Ballet.
Le langage intérieur.

Mosso.
La peur.
La fatigue intel. et physique.

G. Tarde.
La criminalité comparée.
Les transformations du droit.

Paulhan.
Les phenomènes affectifs
J. de Maistre, sa philosophie.

Ch. Féré.
Dégenerescence et criminal.
Sensation et mouvement.

Ch Richet.
Psychologie générale.

J Delbœuf.
La matière brute et la matière vivante

L. Arréat.
La morale dans le drame.
Mémoire et imagination.

Vianna de Lima.
L'homme selon le transformisme.

A Bertrand.
La Psychologie de l'eff...

Guyau.
La genèse de l'idée de t...

Lombroso.
L'anthropologie crimine...
Nouvelles recherches de ...chiat. et d'anthropol. ...
Les applications de l'an...pologie criminelle.

Tissié.
Les rêves (physiol. et pa...

B. Conta.
Fondements de la méta...sique.

J. Lubbock.
Le bonheur de vivre. (2 v...

J. Maus.
La justice pénale.

E. de Roberty.
L'inconnaissable.
Agnosticisme.
La recherche de l'unité.
Aug. Comte et H. Spen...

R. Thamin.
Éducation et positivism...

Sighele.
La foule criminelle.

J. Pioger.
Le monde physique.

Queyrat.
L'imagination et ses va... chez l'enfant.
L'abstraction dans l'édu... intellectuelle.

Georges Lyon.
La philosophie de Hobb...

Wundt.
Hypnotisme et suggest...

Fonsegrive.
La causalité efficiente.

P. Carus.
La conscience du moi.

Guillaume de Gr...
Les lois sociologiques.

Th. Ziegler.
La question sociale e... question morale. 2[e] ...

L. Bridel.
Droit des femmes et m...

G. Danville.
La Psychologie de l'...

G. Le Bon.
Lois psychol. de l'év... des peuples.

G. Dumas.
Les états intellectuel... la mélancolie.

Durckheim.
Méthode sociologique.

Coulommiers. — Imp. Paul Brodard. — 523-94.



